

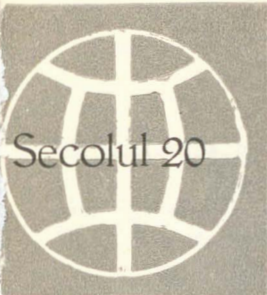


Secolul 20

poezie și dans

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:
STRANIA FARANDOLĂ
cortină de
HENRI MATISSE



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

1

1 9 6 8

SUMAR

POEZIE ȘI DANS

MITOLOGIA DANSULUI

MALLARMÉ: *O artă emblematică*, în românește de Al. Philippide • 5
PAUL VALÉRY: *Sufletul și dansul*, dialog, în românește de Tașcu
Gheorghiu • 8
PAUL VALÉRY: *Amphion*, poem, în românește de Vasile Nicolescu • 27

EROII

SEDUCȚIA NONCONFORMISMULUI

Auguste Rodin, Rubén Darío, Jean Cocteau, A. V. Lunacearski și Ilia
Șneider despre ISADORA DUNCAN • 41. Jean Cocteau despre
LOÏE FULLER • 49

O LUME: DIAGHILEV ȘI BALETELE RUSE

AUGUSTE RODIN: Nijinski; PAUL CLAUDEL: Nijinski; IGOR
STRAVINSKI: Diaghilev; FOKIN: Stravinski; ANDRÉ LEVINSON:
Anna Pavlova și legenda lebedei • 50

JEAN COCTEAU: *Arlechinul și cocoșul*, fragmente, în românește de Alexandru Baciuc • 69

BRASSAÏ: *Picasso și ispita baletului*; SERGE LIFAR: *Manifestul coreografului*; BARBU BREZIANU: *File dintr-un program de sală* • 82

•

JEAN COCTEAU: *Mirii din Turnul Eiffel*, piesă într-un act, în românește de Tea Preda • 91

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

G. CĂLINESCU: *Andante quasi adagio*, fragment din romanul *Scrinul negru*, în limba franceză de D. I. Suchianu • 103

•

DAN HĂULICĂ: *Maurice Béjart, tăcerea și dansul*, convorbire la Paris • 113

•

TEA PREDA: *Dimensiuni ale baletului contemporan* • 121

•

MADELEINE FORTUNESCU: *Interviuri la Moscova — Exclusivitate Secolul 20*: ARAM HACIATURIAN, IURI GRIGOROVICI, MAIA PLIȘETKAIA — ANDREI VOZNESENSKI: *Maia*; SUPERVIELLE: *Cîntecul dansatorului* • 131

CAPITALELE DANSULUI — PORTRETE ȘI MĂRTURII

NEW YORK: *Martha Graham și George Balanchine*, de Agnes de Mille; *Cîteva însemnări despre balet*, de Jerome Robbins • 147

PARIS: *Baletul «Operei mari»*, de Tea Preda; *Rolland Petit* • 151

BRUXELLES: *Maurice Béjart și «Baletul secolului XX»*, de Irinel Liciu • 154

LONDRA: *Frederich Ashton*, de Peter Williams • 158

BERLIN: *Secretul dansului*, de Mary Wigmann • 160

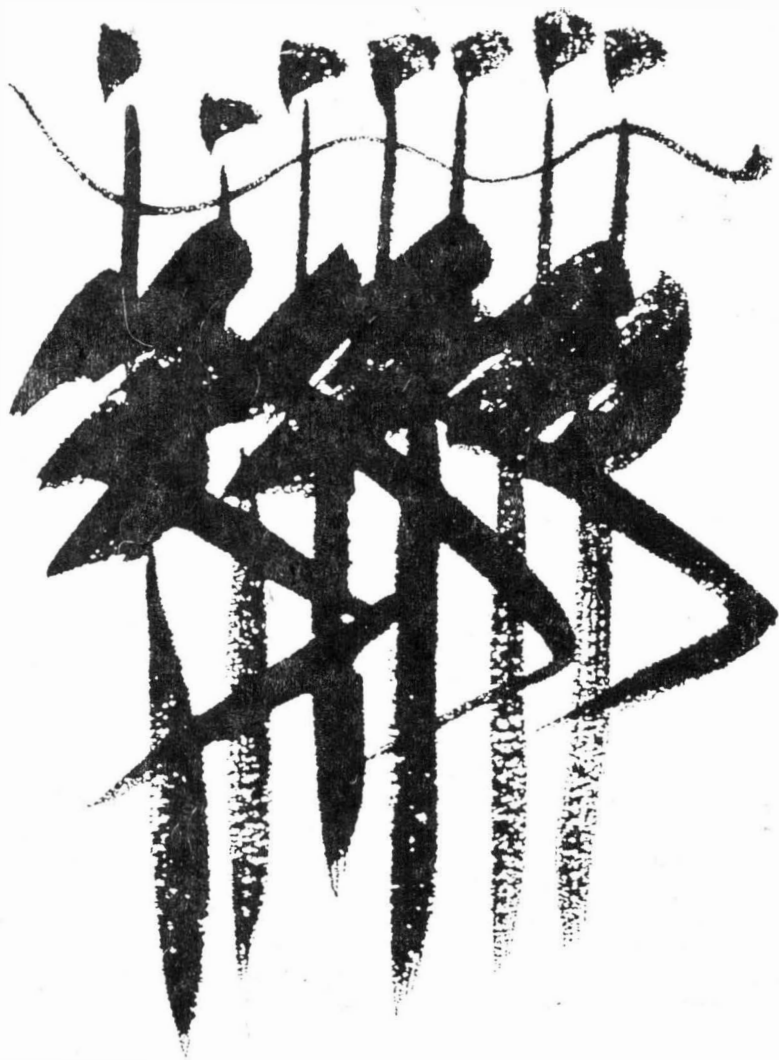
MÜNCHEN: *A dansa înseamnă a triumfa; Balet și muzică-Abraxas*, de Werner Egk • 162

FRANZ KAFKA

America (II) roman, în românește de Pop Simion și Erika Voiculescu • 165

•

Paula Ludwig — poeta caligrafiilor nostalgice, de Petre Stoica • 208



P o e z i e ș i d a n s

N-aș putea să cred
într-un zeu care nu dansează.

NIETZSCHE

O, Vîrtej! Eram
în tine, mișcare, în afara tuturor lucrurilor...

VALÉRY

MITOLOGIA DANSULUI

MALLARMÉ

O artă emblematică

Judecata, sau axioma, de afirmat cu privire la Balet !

Anume că dansatoarea *nu este o femeie care dansează*, pentru aceste motive juxtapuse că ea *nu este o femeie*, ci o metaforă ce rezumă unul din aspectele elementare ale formei noastre, pumnal, cupă, floare, etc., și că ea *nu dansează*, sugerînd, printr-un miracol de racursiuri și de elanuri, cu o scriitură corporală, ceva pentru care, în redactare, ar trebui perioade de proză dialogată sau descriptivă : poem desbărat de orice unelte ale scribului.

O artă deține scena, istorică cu Drama; cu Baletul, alta, emblematică. Alăturare, nu contopire; nu dintr-odată și nu la fel tratate trebuie să unești două atitudini ce-și rîvnesc una alteia tăcerea : mimica și dansul, vrăjmașe cînd cu de-a sila le apropii. Un exemplu ilustrează aceasta : nu

s-au apucat oare, mai adineauri, să redea o identică esență, aceea a pasării, prin doi interpreți, o mimă lângă o dansatoare? asta înseamnă să confrunți prea multă deosebire, cealaltă, dacă una e porumbiță, devenind mai știu eu ce, de exemplu adierea.

Unicul exercițiu imaginativ consistă, la obișnuitele ceasuri de petrecere în locuri de Dans, fără vreun scop oarecare prealabil, cu răbdare și pasivitate să te întrebi în fața oricărui pas, a oricărei atitudini sau figuri, oricât ar fi de stranii; « Ce poate să însemne aceasta? » sau, și mai bine, inspirat, să le citești. Desigur, vei lucra în plină reverie, adecvată însă; vaporosă, limpede și amplă, sau restrânsă, dar numai așa cum o închide în circuitele ei sau o înalță printr-o fugă balerina incultă ce se dedă jocurilor profesiei sale. Da, (chiar dacă ai sta pierdut într-o sală, spectator foarte străin, Amic) numai să depui, cu supunere, la picioarele ei de inconștientă revelatoare ca rozele pe care le apucă și le aruncă în vizibilitatea unor regiuni superioare un joc al pantofilor săi de satin pal vertiginos, Floarea în primul rînd a *poeticului tău instinct*, fără s-aștepti de la nimic altceva scoaterea la iveală și în adevărata lumină a multor imaginații latente: atunci, printr-o împărțășire, al cărei secret surîsul ei parcă îl răspîndește, ne-ntîrziat ea îți pune la îndemînă, străvăzătoare prin vâlul cel din urmă care întotdeauna rămîne, nuditatea conceptelor tale și în tăcere va scrie viziunea ta în chipul unui Semn, care este ea.

Întotdeauna o banalitate plutește între tine și spectacolul dansat.

Faptul că această luminoasă uimire interzice satisfacerea unei gânditoare delicatețe, la care izbuteste să ajungă de exemplu plăcerea aflată în lectura versurilor, e o dovadă de neglijare a mijloacelor subtile cuprinse în tainele Dansului. Vreo estetică restaurată va trece dincolo de notele lăaturalnice în care, înainte de orice, descopăr, dintr-un apropiat punct de vedere, o eroare obișnuită a punerii în scenă: ajutat cum sînt deodată, pe neașteptate, de soluția pe care o desfășoară numai cu tulburătoarea mișcare a rochiei sale foarte puțin conștienta mea, sau într-adins aici în cauză, inspiratoare.

Cînd, la ridicarea cortinei într-o sală de gală și în orice local, apare ca un fulg, de unde suflat? vijelios, dansatoarea: pardoseala evitată în salturi sau dură degetelor apăsate capătă o virginitate de peisaj negîndit pe care îl izolează, îl va clădi, îl va orna cu flori figura. Decorul zace, latent în orchestră, tezaur al imaginațiilor; ca să iasă, izbucnind, după gîndul pe care îl dăruiește la rampă reprezentanta ici și colo a ideii. Însă această

tranziție de la sonorități la pînzeturi (c-un vâl de muselină seamănă oare ceva mai bine decît Muzica?) este, în chip unic, vrăjitoria pe care o săvîrșește Loîe Fuller, din instinct, cu avîntări, cu retrageri de rochie sau de aripă instituind un spațiu. Fermecătoarea compune ambianța, o scoate din ea însăși și o ia îndărăt, cu o tăcere palpitată de mătăsuri. În curînd o să dispară, ca în acest caz o neghiobie, tradiționala așezare de decoruri permanente sau stabile nepotrivite cu mobilitatea coregrafică. Sașii opace, intrusă mucava, la gunoi ! Și iată redată Baletului atmosfera sau nimic, viziuni împrăștiate de îndată ce sînt știute, evocarea lor limpede. Scena liberă, în voia ficțiunilor, exalată din jocul unui voal cu atitudini și gesturi, devine foarte purul rezultat.

Dacă sînt asemenea schimbări, într-un gen lipsit de orice alt accesoriu în afară de prezența umană, aduse de această creație : visezi să-i afli principiul.

Orice emoție iese din tine, lărgește un spațiu; sau asupra-ți se năpustește și îl încorporează.

Astfel acest spațiu liber întins în jurul unei nudități, mare prin contradictoriile zboruri cu care aceasta îl orînduiește, furtunos, planînd o spo-rește pînă la împrăștiere : centrală, căci totul ascultă de un impuls fugarnic în vîrtejuri, ea rezumă, prin voința pătimașă la vîrfuri a fiecărei aripi și vibrînd își înalță strictă, statueta — moartă de efortul de-a condensa dincolo de o liberare parcă din ea însăși tresăriri întîrziate decorative de ceruri, de mare, de amurguri, de parfum și de spumă.

În românește de AL. PHILIPPIDE

PAUL VALÉRY

Sufletul și dansul

ERYXIMAH : O, Socrate, mor ! . . . Dăruiește-mi cuget ! Toarnă ideea ! . . .
Adu la nasul meu enigmele tale ascuțite ! . . . Acest ospăț nemilos
îți ia orice poftă ce se poate înțelege și orice sete vrednică de cre-
zut. . . Ce stare, să urmezi bunelor lucruri, și să moștenești o
mistuire ! . . . Sufletul meu nu mai e decât un vis pe care-l face materia
în luptă cu ea însăși ! . . . O, lucruri bune și prea bune, vă porun-
cesc să treceți ! . . . Vai, de la căderea zilei de când sîntem pradă
a ceea ce e mai bun pe lume, acest cumplit mai bun înmulțit de
durată, ne impune o nesuferită prezență ! . . . La sfîrșit, mă topește
un dor nebun după lucruri aspre, și serioase, și întru totul ale cuge-
tului ! . . . Îngăduie să vin și să mă așez lîngă tine și lîngă Phedru;
și cu spatele într-adins potrivit acestor cărnuri mereu neîmplinite
și acestor urne nescătuite, lasă-mă să-ntind către cuvintele tale
urna supremă a cugetului meu. Ce spuneai ?

PHEDRU : Nimic, încă. priveam mîncînd și bînd pe semenii noștri. . .

ERYXIMAH : Dar Socrate nu se gîdea, totuși, la ceva? . . . Poate el rămînea stingher cu sine-însuși, și tăcut pînă în suflet ! El zîmbea duios demonului său pe țarmii întunecați ai acestui ospăț. Ce murmură buzele tale, iubite Socrate?

SOCRATE : Ele îmi spun încet : omul care mănîncă e cel mai drept dintre oameni. . .

ERYXIMAH : Iată și enigma, și pofta cugetului menită să o aștze. . .

SOCRATE : Omul care mănîncă, spun ele, își hrănește cele bune ale sale și cele rele ale sale. Fiece îmbucătură pe care el o simte că i se topește și i se împrăstie în sine-însuși, vine să aducă puteri noi virtuților sale, precum face deopotrivă și vițiilor sale. Ea îi întretine chinurile după cum îi îngrășe și nădejtile; și ea se împarte undeva între patimi și înțelepciuni. Dragostea are nevoie de ea ca și ura; și bucuria mea și amărăciunea mea, ținerea mea de minte și planurile mele, își împart frățește aceeași substanță a unei înghițturi. Ce gîndești, tu, fiu al lui Acumene?

ERYXIMAH : Gîndesc că gîndesc ca tine.

SOCRATE : O, doftore care ești, mă miram în tăcere de faptele tuturor acestor trupuri ce se hrănesc. Fiecare, fără să știe, dă pe drept ceea ce li se cuvine, fiecăriia din virtuțile vieții, fiecăriia din sîmburii morții care se află în el.

ERYXIMAH : Am băgat de seamă de mult : tot ce pătrunde în om se poartă în foarte apropiata urmare așa cum le place sorților. S-ar zice că istmul gîtlejului este pragul nevoilor schimbătoare și al misterului întocmit. Aici, încetează voința, și împărăția neclintită a cunoașterii. Iată de ce m-am lepădat, în îndeletnicirea artei mele, de toate acele spițerli nestatornice pe care obștea doftorilor de rînd le supun felurimii bolnavilor lor; și mă țin strîns de leacuri dovedite, conjugate prin natura lor.

PHEDRU : Ce leacuri?

ERYXIMAH : Sînt opt : căldura și frigul; înfrînarea și potrivnicul ei; aerul și apa; repaosul și mișcarea. Asta-i tot.

SOCRATE : Dar pentru suflet, nu sînt decît două, Eryximah.

PHEDRU : Care, dar?

SOCRATE : Adevărul și minciuna.

PHEDRU : Cum asta?

SOCRATE : Nu sînt, oare, între ele, ca veghea și somnul? Nu cauți tu, oare, trezirea și limpezimea luminii, cînd un vis rău te muncește? Nu sîntem noi, oare, reînviați de soarele însuși, și întăriți de prezența corpurilor solide? — Dar, în schimb, oare, nu somnului și

viselor cerem noi să ne desfacă necazurile, și să amîne chinurile ce ne hăituie în lumea zilei? Și nu fugim noi, așadar, de unul într-altul, invocînd ziua în miezul nopții, implorînd, dimpotrivă, tenebrele, în timp ce avem lumina; înfiorați să știm, prea fericiți să nu cunoaștem, noi căutăm în ce e, un leac la ce nu e; și în ceea ce nu e, o ușurare la ce e. Cînd ființa, cînd nălucirea ne adună; și sufletul, în cele din urmă, n-are alte mijloace de scăpare decît adevărul, care e arma sa, — și minciuna, platoșa sa.

ERYXIMAH: Bine, bine. . . Dar nu te temi tu, oare, iubite Socrate, de o anume urmare a gîndirii acesteia ce ți-a venit?

SOCRATE: Ce urmare?

ERYXIMAH: Aceasta: adevărul și minciuna tind către aceeași țintă. . . E un același lucru, pornind altminteri, care ne face mincinoși sau vrednici de credință; și cum, cînd căldura, cînd frigul, sau ne izbesc, sau ne apără, la fel temeinicul și calpul, și voințele vrăjmașe care le sînt înnăscute.

SOCRATE: Nimic mai sigur. Nu pot face nimic. Viața însăși e cea care o vrea: o știi mai bine ca mine, că ea se slujește de tot. Totul îi e bun, Eryximah, spre a nu conchide niciodată. Asta înseamnă a nu conchide decît la ea-însăși. Nu-i ea, oare, acea mișcare misterioasă care, prin ocolul a tot ceea ce se întîmplă, mă preschimbă neconținut în mine însumi, și care mă readuce destul de repede la același Socrate ca să-l regăsesc, și ca, închipuindu-mi neapărat a-l recunoaște, să *fiu*? — Ea e o femeie care dansează, și care ar înceta dumnezeiește a fi femeie, dacă în saltul pe care l-a făcut, ea i s-ar putea supune, ducîndu-l pînă la nori. Dar cum noi nu putem merge la nesfîrșit, nici în vis, nici în veghe, ea, la fel, redevine mereu ea-însăși; încetează a mai fi fulger, pasere, idee! — a fi în sfîrșit tot ce-i plăcu fluierului ca ea să fie, căci aceeași Terra care-a trimis-o, o recheamă, și o redă, toată gîfîind, naturii ei de femeie și prietenu-lui ei. . .

PHEDRU: Miracol! . . . Minunatele om! . . . Aproape un adevărat miracol! Abia cuvînti, și ai și întrupat ce trebuie! . . . Icoanele tale nu pot rămîne icoane! . . . Iată chiar, — ca și cum din gura ta zămislitoare, s-ar naște albina, și albina, și albina, — iată corul înaripat al lăudatelor dansatoare! . . . Aerul răsună și zumzăie de prevestirile orchestice! . . . Toate torțele se trezesc. . . Murmurul dormitorilor se preschimbă; și pe pereții de flăcări cutreierați, se minunează și se înfioară umbrele uriașe ale băutorilor. Ia priviți acest pîlc, și ușor, și solemn! — Ele intră ca niște suflete!

SOCRATE : Pe zei, sinele dansatoare ! . . . Ce vie și gingașe premergere a celor mai desăvârșite cugetări ! Mîinile lor vorbesc, și picioarele lor par a scrie. Cîtă grație în aceste făpturi care se învață a se sluji atît de fericit de forțele lor mlădioase ! . . . Toate anevoințele fug de mine, și nu e problemă în clipa de față care să mă încerce, atît de cu fericire ascult de neostoita mișcare a acestor figuri ! Aici, încredințarea e un joc; cunoașterea s-ar zice că și-a găsit actul, și inteligența că dintr-odată se încuviințează harurilor nemijlocite. . . priviți-o pe aceea ! . . . cea mai subțire și cea mai cufundată în îndreptățirea pură . . . Cine-i, ea ? . . . Ea e desfătător de puternică și nespus de mlădie. Ea învoiește, ea împrumută, ea înapoiază atît de întocmai cadența, încît dacă închid ochii, o văd întocmai cu auzul, O urmăresc, și o regăsesc, și nu pot s-o pierd niciodată; și dacă, astupîndu-mi urechile, o privesc, atît e de ritm și de muzică, încît mi-e cu neputință să n-aud țiterele.

PHEDRU : E Rhodopis, cred, cea care te farmecă.

SOCRATE : Rhodopisei, atunci, urechea îi e minunat legată de gleznă. . .

Cît e de dreaptă ! Bătrînul Timp, e, dintr-asta, cu totul întinerit !

ERYXIMAH : Nu, Phedru ! . . . Rhodopis e cealaltă, care-i atît de gingașe, și atît de hărăzită să mîngîie la nesfîrșit cu ochiul.

SOCRATE : Dar atunci, cine-i gingașul monstru de mlădiere ?

ERYXIMAH : Rhodonia.

SOCRATE : Rhodoniei, așadar, urechea îi e minunat legată de gleznă.

ERYXIMAH : De altfel, le cunosc pe toate, și una cîte una. Pot să vă spun toate numele lor. Ele se așează foarte bine într-un mic poem care se reține ușor : Nips, Niphoë, Néma; — Niktêris, Néphélé, Nexis; — Rhodopis, Rhodonia, Ptilé. . . Cît despre micul dansator care e atît de urît, i se spune Nettarion. . . Dar regina Chorului încă n-a intrat.

PHEDRU : Și cine, dar, domnește peste aceste albine ?

ERYXIMAH : Uimitoarea și neîntrecuta dansatoare, Athikté !

PHEDRU : Cum le cunoști !

ERYXIMAH : Întreagă această lume încîntătoare are și alte nume ! Unele care le vin de la părinții lor; și altele, de la prietenii lor. . .

PHEDRU : Ești tu, prietenul ! . . . prea le cunoști bine de tot !

ERYXIMAH : Le cunosc chiar mai mult decît bine, și într-un fel, ceva mai mult decît se cunosc ele-însele. O, Phedru, nu sînt eu, oare, *doftorul* ? — În mine, prin mine, toate tainele medicinei se schimbă în taină pe toate tainele dansatoarei ! Ele mă cheamă pentru orice lucru. Scrîntiri, coșuri, năzăreli, chinuri ale inimii, neplăceri atît de felurite ale meseriei lor, (și acele neplăceri de mladă ce se

trag ușor ca urmare dintr-o îndeletnicire prea mișcătoare), — și ascunsele lor lingori; gelozia chiar, fie ea artistică ori pătimășe; visurile chiar ! . . . Știi tu că mi-e destul ca elesă-mi șoptească vreun vis care le frământă, ca să pot, de pildă, ajunge la vătămarea vreunui dinte?

SOCRATE : Om minunat, care prin vise cunoști dinții, gîndești tu că filosofii i-ar avea pe ai lor în întregime stricați ?

ERYXIMAH : De mușcătura lui Socrate, ferească-mă zeii !

PHEDRU : Privește mai de grabă aceste brațe și aceste picioare ce nu sînt cuprinse în număr ! . . . Cîteva femei fac o mie de lucruri. O mie de facile, o mie de peristiluri pieritoare, bolte de viță, coloane. . . Icoanele se topesc, se pierd. . . O dumbravă cu mîndre crengi aprig bătute de adierile muzicii ! — E vis, o, Eryximah, care să însemne mai multe suferinți, și mai primejdioase măsuri ale cugetelor noastre ?

SOCRATE : Dar asta e tocmai antipodul unui vis, iubite Phedru.

PHEDRU : Dar eu visez. . . Visez la dulceața înmulțită nețărmurit prin ea însăși, a acestor întîlniri și a acestor schimbări de forme de fericire. Visez la aceste atingeri negrăite ce se nasc în suflet între timpii, între alburile și pornirile acestor mădulare în măsură, și zvonurile acestei surde simfonii pe care toate lucrurile par zugrăvite și purtate . . . Adulmec, ca o mireasmă tămîioasă și alcătuită, acest amestec de fete vrăjitoare, acest dedal de grații, în care fiecare se pierde cu o soață, și se regăsește cu alta.

SOCRATE : Suflet desfătător, vezi dar, aici, potrivea unui vis, și întîmplarea lipsind. . . Dar potrivea unui vis, ce e, Phedru, dacă nu vreun alt vis ? Un vis de veghe și de încordare pe care l-ar face Rațiunea însăși ! — Și ce poate visa o Rațiune ? — Că dacă o Rațiune ar visa, aprigă în picioare, cu ochiul înarmat, și gura închisă, ca stăpîină a buzelor sale, — visul pe care l-ar face, n-ar fi cumva ceea ce vedem noi acum, — această lume de forțe exacte și de iluzii studiate ? — Visează, visează, dar visează numai pătruns de simetriei, numai ordine, numai acte și înlănțuiri ! . . . Cine știe ce Legi auguste visează aici că ele și-au luat strălimpezi obraze, și că ele se logodesc cu gîndul să arate muritorilor cum realul, irealul și inteligibilul se pot contopi și îmbina după puterea Muzelor ?

ERYXIMAH : Adevărat este, Socrate, că tezaurul acestor icoane e neprețuit. Nu crezi, oare, ca gîndirea Nemuritorilor să fie tocmai ceea ce vedem, și că nemărginirea acestor potriviri, schimbările, răsturnările, năpîrlirile nesecate care-și răspund și se deduc sub ochii noștri, ne strămută în cunoașterile divine ?

PHEDRU : Cît e de curat, cît e de gingaș acest mic templu trandafiriu și rotund pe care ele îl alcătuiesc acum, și care se rotește încet ca noaptea !... El se destramă în tinere fete, tunicile își iau zborul, și zeii par să-și schimbe gândul !...

ERYXIMAH : Divina gândire e acum această roire multicoloră de grupuri de figuri surizătoare; ea iscă nespusele acestor târcoale încântătoare, ale acestor vârtejuri șăgalnice ce se întocmesc din două sau trei trupuri și care nu se mai pot rupe. . . Una din ele e ca roabă. Ea nu va mai ieși din înlănțuirile lor vrăjite !. . .

SOCRATE : Dar ce fac în clipa asta ? . . Ele se învâlmășesc, ele fug. . .

PHEDRU : Ele zboară la porți. Ele se-nclină spre a întâmpina.

ERYXIMAH : Athikté! Athikté! . . O, zei!... Athiktéa, fremătătoarea!

SOCRATE : Ea nu e nimic.

PHEDRU : Pasăre mică !

SOCRATE : Lucru fără trup !

ERYXIMAH : Lucru fără preț !

PHEDRU : O, Socrate, ai zice că ascultă de chipuri nevăzute !

SOCRATE : Sau că se înduplecă unui domnesc destin !

ERYXIMAH : Privește ! Privește !. . Ea purcede, vezi tu, printr-un mers divin : e un simplu mers rotit. . . Ea începe prin supremul artei sale; ea merge firesc pe culmea pe care a atins-o. Această a doua natură e tot ce e mai depărtat de cea dintâi, dar ea trebuie să-i semene pînă la înșelare.

SOCRATE : Mă bucur ca nimeni altul de această mărită libertate. Celelalte acum, stau țintuite, și ca vrăjite. Muzicantele se ascultă, și nu o pierd din ochi. . . Ele se unesc lucrului ăstuia, și pare a se îngrijii în chip deosebit de însoțirea ce-o vor face cu muzica lor.

PHEDRU : Una, de mărgean trandafiriu, și ciudat încovoiată, suflă într-un uriaș ghioc.

ERYXIMAH : Foarte subțiratică flautistă cu coapsele strunguite, și una și cealaltă strîns împletite, își întinde picioru-i sprinten al cărui deget mare bate măsura. . . O, Socrate, ce-ți pare dansatoarea ?

SOCRATE : Eryximah, această mică ființă dă de gândit. . . Ea adună asupra-și, ea își însușește o măreție care era nedeslușită în noi, și care sta nesimțită în convivii acestui festin. O simplă mergere, și iat-o zeiță, și noi, aproape zei !. . . O simplă trecere, înlănțuirea cea mai simplă !. . . Ai spune că ea plătește spațiul cu mîndre acte frumoase deopotrivă, și că bate cu călcîiul sonorele efigii ale mșcării. Ea pare să numere și să socotească în bani de aur-țechin, ceea ce noi cheltuim fără știre în vulgar gologan de pas, cînd umblăm la tot felul de pricini.

ERYXIMAH: Scump Socrate, ea ne învață ceea ce facem, arătându-ne limpede sufletelor, ceea ce trupurile noastre nedeslușit săvîrșesc. La lumina gleznelor sale, mișcările noastre de o clipă ni se arată ca minuni. Ele ne miră la urma urmei atîta cît trebuie.

PHEDRU: În ce dansatoarea asta ar avea, după tine, ceva socratic, învățîndu-ne, cît despre mers, a ne cunoaște puțin mai mult pe noi înșine.

ERYXIMAH: Chiar. Pașii noștri ne sînt atît de nesiliți și de apropiați încît ei n-au niciodată cîntea de a fi priviți în ei-înșiși, și ca acte neobișnuite (afară numai dacă, betegi sau ologi, lipsa nu ne-ar împinge să-i admirăm). . . Ei ne duc, așadar, cum se pricep, pe noi care cu nevinovăție nu-i știm; și după loc, țintă, toană, starea omului sau chiar lumina drumului, ei sînt ceea ce sînt: noi îi pierdem pe negîndite.

Dar ia aminte la această desăvîrșită purcedere a Athiktéei, pe solul neted, slobod, întins, și abia mlădiu. Ea pune cu simetrie pe această oglindă a forțelor ei, proptelele-i alternante; călcîiul vîrsînd trupul către vîrfurile degetelor, celălalt picior trecînd și primind acest trup, și revîrsîndu-l înspre înainte; și tot așa mai departe și tot așa mai departe; în timp ce creasta galeșă a capului său înscrie în înveșnicitul prezent, fruntea unui val unduit.

Cum solul este, într-un fel, absolut, fiind cu grije mîntuit de toate pricinile de aritmie și de nesiguranță, mersul acesta monumental care nu se are decît pe el-însuși ca scop, și ale cărui necurății schimbătoare au pierit, devine o pildă universală.

Privește cîtă frumusețe, cîtă deplină liniște a sufletului reiese din această lungime a velitelor ei salturi. Această deschidere a pașilor ei e logodită cu numărul lor, care izvorăște nemijlocit din muzică. Dar, pe de altă parte, numărul și lungimea sînt, tainic, în armonie cu statura. . .

SOCRATE: Atît de bine vorbești de aceste lucruri, prea-nvățatul Eryximah, că nu mă pot împiedica să văd după a ta gîndire. Contemplu această femeie care merge și care îmi dă simțămîntul neclintitului. Nu sînt prins decît de potrivirea acestor măsuri. . .

PHEDRU: Ea se oprește, în mijlocul acestor grații de îngemănată măsură. . .

ERYXIMAH: O să vedeți !

PHEDRU: Ea închide ochii. . .

SOCRATE: Ea e întreagă în ochii ei închiși, și singură cu sufletul ei, în sînul lăuntrice ascultări. . . Ea se simte în ea-însăși devenind un eveniment.

ERYXIMAH: Așteptați-vă la. . . Tăcere, tăcere !

PHEDRU: Desfătătoare clipă. . . Această tăcere e tăgăduitoare. Cum să faci ca să nu strigi: Tăcere !

SOCRATE: Clipă întru totul feciorelnică. Și apoi, clipă în care ceva trebuie să se rupă în suflet, în așteptare, în adunare. . . Ceva să se rupă. . . Și cu toate astea, e și ca o lipire.

ERYXIMAH: O, Athikté ! Cît ești de minunată în clipa ce stă să cadă !

PHEDRU: Muzica încet pare s-o prindă-ntr-un alt chip, o ridică. . .

ERYXIMAH: Muzica îi schimbă sufletul.

SOCRATE: Voi sînteți, în clipa asta care va să moară, stăpîne atotputernice, o, Muze !

Spînzur fermecător al răsufălărilor și al inimilor !. . . Greutatea cade la picioarele ei; și acest mare vâl care se culcă la pămînt lasă faptul să se înțeleagă. Nu trebuie să i se vadă trupul decît în mișcare.

ERYXIMAH: Ochii i-au revenit la lumină. . .

PHEDRU: Să ne bucurăm de clipa mult prea gingașe în care ea își schimbă voia. . . Ca pasărea sosită la marginea însăși a cuibului, ea rupe cu falnica marmoră, și cade în zboru-i. . .

ERYXIMAH: Nu-i altceva să-mi placă mai mult decît ceea ce prinde să vie; și pînă și-n dragoste nimic nu aflu care să biruie în nesațiu cele mai dintîi simțăminte. Din toate ceasurile zilei, zorile-mi sînt cele mai dragi. De aceea eu vreau să văd cu fragedă înfiorare, mijind pe această ființă, mișcarea sfințită. Priviți !. . . Ea naște din această lunecătoare privire care-i trage fără împotrivire capul cu suavele-i nări către umărul bine luminat. . . Și, toată, mîndra fibră a trupului ei lins și vînjos, de la ceafă pînă la călcîi, se rotește și se toarce treptat; și totul freamătă. . .

Ea desenează foarte încet nașterea unui salt. . . Ea nu ne îngăduie să răsufălăm pînă-n clipa în care va țîșni, răspunzînd printr-un act năpraznic la spargerea așteptată și neașteptată a clocotitoarelor chimvale !. . .

SOCRATE: Oh ! lat-o, dar, că intră pînă la urmă în neobișnuit și pătrunde în ceea ce nu e cu puțință !. . . Cît sînt deopotrivă, o, prietenii mei, sufletele noastre în fața acestei evghenli, care e asemeni și întregă pentru fiecare din ele !. . . Cum sorb ele îndeolaltă ceea ce e frumos !

ERYXIMAH: Toată, ea devine dans, și toată se închină mișcării depline !

PHEDRU: Ea pare mai întîi, cu pașii ei plini de duh, să șteargă de pe pămînt orice trudă și orice prostie. . . Și iată că-și face un lăcaș puțin deasupra lucrurilor, și ai spune că-și așează un cuib în brațele-i albe. . . Dar acum, n-ai crede, oare, că-și țese cu picioarele o nezarită

velință de simțiri... Ea încrucișează, descrușișează, ea urzește pământul cu durata... O, încântătoare urzeală, lucrare mult prea scumpă a degetelor pricepute care izbesc, care ocolesc, care înncadă și desnoadă, care se gonesc, care zboară !... Cît sînt de iscusite, cît de agere, aceste lucrătoare ale desfătărilor timpului pierdut !... Aceste picioare gînguresc între ele, și se sfădesc ca niște columbe !... Același punct al pămîntului le face să se certe ca pentru o grăunță !... Ele se avîntă împreună, și în aer se mai lovesc, încă !... Pe Muze, niciodată picioare n-au trezit buzelor mele mai multă pizmă !...

SOCRATE : Iată, dar, că buzele-ți sînt pizmașe de iuțea acestor picioare vrăjite ! Ai dori să simți aripile lor la cuvintele tale și să-ți împodobești ceea ce ai spune cu chipuri tot atît de vii ca salturile lor !

PHEDRU : Eu ?...

ERYXIMAH : Nu se gîndea decît să ciugulească pedestrele turturile !... E o urmare a luării acesteia aminte pătimașe pe care el o dăruie priveliștii dansului. Ce altceva mai firesc, Socrate, ce mai cu neprihănire tainic ?... Phedru al nostru e cu totul orbit de vîrfurile astea și de sfîrlezele astea scînteietoare și din care își trag îndreptățita fală neajunsele degete ale Athiktéei; el le mănîncă din ochii lui fermecați, le întinde obrazul; își închipuie că pe buze-i aleargă sprintenele onyxuri ! — Nu te lepăda, iubite Phedru, nu fi cîtuși de puțin tulburat !... Nimic n-ai încercat care să nu fie drept-cuvenit și întunecat, și ca atare, cu desăvîrșire potrivit alcătuirii muritorilor. Nu sîntem noi o închipuire înjghebată ? Și sistemă noastră vie nu e ea o aiureală care merge, și o zăpăceală care umblă ? — Întîmplările, dorințele, ideile, nu se schimbă ele în noi în felul cel mai trebuincios și cel mai de neînțeles ?... Ce cacofonie de cauze și de efecte !...

PHEDRU : Da, tu-însuși ai lămurit foarte bine cele ce eu am simțit cu nevinovăție...

SOCRATE : Iubite Phedru, într-adevăr, tu n-ai fost mișcat fără de pricină. Cu cît privesc mai mult, și eu, această dansatoare de negrăit, cu atît vorbesc mai mult de minuni cu mine-însuși. Înfiorat mă întreb cum a știut să închidă natura într-o copilă atît de plăpîndă și de gingașă, un asemenea monstru de forță și de agerime ? Hercule preschimbat în rîndunică, mitul acesta există ? Și cum acest căpșor atît de micuț, și strîns ca o gogoasă crudă de pin, poate să isce fără greș aceste miriade de întrebări și de răspunsuri între mădularele sale, și aceste oarbe dibuiri amețitoare pe care le naște și le renaște, lepădîndu-le neîncetat, primindu-le de la muzică și dîndu-le numai decît la lumină ?

- ERYXIMAH : Și eu de partea mea, gîndesc la puterea gîzei, a cărei nenu-mărată tremurare a aripelor susține într-un chip de neînțeles fanfara, greutatea și îndrăzneala !. . .
- SOCRATE : Aceasta se zbate în rețeaua privirilor noastre, ca o muscă prinsă într-o plasă. Dar cugetul meu iscoditor aleargă pe pînză după ea, și vrea să mistuie ceea ce ea săvîrșește !
- PHEDRU : Nu poți, așadar, niciodată, iubite Socrate, să te bucuri decît de tine însuși !
- SOCRATE : O, prieteni ai mei, ce este dansul cu adevărat ?
- ERYXIMAH : Nu e, oare, ceea ce vedem ? — Ce alt mai limpede vrei despre dans, decît dansul însuși ?
- PHEDRU : Socrate al nostru n-are odihnă pînă nu prinde sufletul oricărui lucru : dacă nu chiar sufletul sufletului !
- SOCRATE : Dar ce-i dansul, oare, și ce pot zice niște pași ?
- PHEDRU : Oh ! Să ne bucurăm încă puțin, în neprihănire, de aceste prea frumoase acte !. . . La dreapta, la stînga; înainte, înapoi; și către înalt și în spre adînc, ea pare că împarte daruri, parfume, smirnă, sărutări și însăși viața ei, pe toate punctele sferei, și la polii universului. . .
- Ea înscrie roze, nade, stele de mișcare, și vrăjite ostrețe. . . Ea sare afară din cercurile abia închise. . . Ea sare și aleargă după năluci !. . . Culege o floare care nu-i îndată decît un surîs !. . . Oh ! Cum, printr-o neostoită ușurință, se apără de neființa ei !. . . Ea se rătăcește în mijlocul sunetelor, se prinde iar de un fir. . . Flautul ajutător e cel care a mîntuit-o ! O, Melodie !. . .
- SOCRATE : Ai spune că vedenii, acum, e totul în jurul ei. . . Ea le naște, gonindu-le; dar dacă, dintr-o dată se-ntoarce, ni se pare că se arată nemuritorilor !. . .
- PHEDRU : Nu e ea sufletul miturilor, și deschiderea tuturor porților vieții ?
- ERYXIMAH : Crezi tu că-și dă seama de ceva ? Și că se-ncîntă a fi născut alte minuni decît zvîrliri de picioare foarte ridicate, bătai, și glezne întreciocnite în aer, deprinse cu trudă în anii uceniciei ?
- SOCRATE : E adevărat că lucrurile pot fi scrutate și sub această netăgăduită lumină. . . Un ochi rece ar privi lesne ca pe o nebună, pe această femeie în chip ciudat dezrădăcinată, și care se smulge neconținut din propriul tipar, în timp ce măduarele-i înnebunite par să-și revendice pămîntul și țăriile; și căpșorul i se răstoarnă, tîrînd pe podea o coadă despletită; și unul dintre picioare e în locul acestui cap; și degetul ei trage nu știu ce semne prin praf !. . . La urma urmei, pentru ce toate astea ? — E deajuns ca sufletul să se

fixeze și să nu se învoiască pentru a nu mai gândi decât ciudățenia și dezgustul de această frământare caraghioasă. . . Că dacă tu o vrei, sufletul meu, toate astea sînt fără noimă !

REYXIMAH : Tu poți, așadar, după plac, să înțelegi, să nu înțelegi, să găsești frumos, să găsești hazliu, după cum ți-e voia ?

SOCRATE : Așa ar trebui să fie. . .

PHEDRU : Vrei tu, să spui, iubite Socrate, că mintea ta privește dansul ca pe o străină, a cărui limbă o disprețuiești, și ale cărui obiceiuri i se par de neînțeles, dacă nu lipsite de cuviință; dacă nu chiar, cu totul deșănțate ?

ERYXIMAH : Mintea, uneori, mi se pare a fi aplecarea sufletului nostru de a nu înțelege nimic din trupul nostru !

PHEDRU : Dar pe mine, Socrate, priveliștea dansatoarei mă face să înțeleg multe lucruri, și multe înșirui de lucruri care, pe loc, se fac propria mea gândire, și gîndesc, într-un fel, în locul lui Phedru. Îmi aflu deslușiri pe care nu le-aș fi putut cîștiga niciodată numai de la singura ființă a sufletului meu. . .

Adineaori, de pildă, Athikté îmi părea să înfățișeze dragostea. — Care dragoste ? — Nu asta, nu cealaltă; și nici vreo jalnică aventură oarecare ! — Desigur, ea nu juca rolul unei amante. . . Nici un fel de mimă, nici un fel de teatru ! Nu, nu ! Nici un fel de închipuire !. . . De ce să te prefaci, prietenii mei, cînd ești stăpîn pe mișcare și pe măsură, care sînt ceea ce e real în real ? . . Ea era deci, însăși ființa iubirii ! — Dar cine e ea ? — Din ce e ea făcută ? — Cum să o numești și s-o zugrăvești ? — Noi știm destul de bine că sufletul dragostei e deosebirea de înînlăturat a amantilor, în timp ce materia ei subtilă e asemănarea dorințelor lor. Trebuie dar, ca dansul să zămislească prin subtilitatea trăsăturilor, prin divinitatea avînturilor, prin gingășia vîrfurilor oprite, acea creatură universală care n-are nici trup, nici chip, dar care are daruri, și zile, și destine, dar care are o viață și o moarte; și care nu e chiar decît viață și decît moarte, căci ea nu cunoaște somnul și nici un fel de repaos.

Iată de ce singură dansatoarea poate s-o facă văzută prin frumoasele-i acte. Toată, Socrate, toată, ea era dragostea !. . . Ea era jocuri și plîngerii, și prefaceri vane ! Farmece, căderi, ofrande; și mirările, și șăgalnicii da, și ademenitorii nu, și pașii cu-ntristare pierduți. . . Ea slujea toate tainele a ce nu e și a ce e de față; ea părea uneori să atingă suave catastrofe ! Dar acum, ca să aducă prinos Afroditei, priviți-o. Nu e ea dintr-o dată o adevărată undă a mării ? — Cînd mai grea, cînd mai ușoară decît trupu-i binecuvîntat, ea sare, ca de pe o stîncă izbită; ea cade iar molatec. . . e unda !

ERYXIMAH: Phedru susține, cu orice preț, că ea înfățișează ceva !
PHEDRU: Ce gîndești, tu, Socrate?
SOCRATE: Dacă ea înfățișează vreun anume lucru?
PHEDRU: Da. Crezi tu că ea înfățișează ceva?
SOCRATE: Nimic, iubite Phedru. Dar orice, Eryximah, Dragostea, tot atît de bine ca și marea, și viața ea-însăși, și gîndirile. . . Nu simțiți voi că ea e actul pur al metamorfozelor?
PHEDRU: Divin Socrate, tu știi ce încredere curată și osebită am pus, de cînd te-am cunoscut, în luminile tale neasămuite: nu te pot auzi fără a te crede, nici să te cred fără a mă bucura de mine-însuși care te crede. Dar ca dansul Athiktéei să nu înfățișeze nimic, și să nu fie, pe orîce lucru, o icoană a avînturilor și grațiilor iubirii, găsesc că e aproape neîndurător de auzit. . .
SOCRATE: N-am spus nimic atît de cumplit, încă ! — O, prietenii mei, eu nu fac decît să vă întreb ce e dansul; și unul și celălalt păreți fiecare a ști-o; dar a o ști cu totul deosebit ! Unul îmi spune că ea e ceea ce e, și că ea se reduce la ce văd aici ochii noștri; și celălalt susține cu tărie că ea înfățișează ceva, și, prin urmare, că ea nu-i nicidecum pe de-a-ntregul în ea-însăși, ci mai cu seamă în noi. Cît despre mine, prieteni, șovăiala mea e neștirbită !. . . Gîndurile mele sînt numeroase, — ceea ce nu-i niciodată un semn bun !. . . Numeroase, încîlcite, la fel de zorite în jurul meu. . .

ERYXIMAH: Te plîngi, că ești bogat !

SOCRATE: Belșugul aduce încremenire. Dorința mea e, însă, mișcare, Eryximah. . . Aș avea nevoie acum de acea putere ușoară care îi e dată albinei, după cum e și binele suveran al dansatoarei. . . I-ar trebui cugetului meu acea forță și acea mișcare concentrată, care țin gîndacul în aer deasupra florilor; care îl fac bîzîitorul jude al felurimei corolelor; care îl arată cum vrea, acestea, ori aceleia, ori celeilalte roze ceva mai depărtată; și care-i îngăduie s-o atingă, s-o ocolească, sau s-o pătrundă. . . Ele îl îndepărtează dintr-o dată de cea pe care a încetat să o mai iubească, după cum numaidecît o aduce înapoi, dacă se căiește a fi lăsat vreun suc a cărui amintire îl urmărește, a cărui suavitate îl stăpînește pe tot timpul zborului sau mai departe. . . Sau mi-ar trebui, o, Phedru, subtila strămutare a dansatoarei, care, strecurîndu-se între gîndurile mele, le-ar aduce să se trezească ușor fiecare pe rînd, făcîndu-le să izvorască din umbra sufletului meu și să răsară la lumina cugetelor voastre, în ordinea cea mai fericită a tuturor ordinelor cu puțință !

PHEDRU: Vorbește, vorbește. . . Văd albine pe gura ta, și dansatoarea în privirea ta !. . .

ERYXIMAH: Vorbește, o, Magistru în arta divină de a te încredința ideii născînde !. . . Autor mereu fericit al urmărilor minunate ale unui accident dialectic !. . . Vorbește ! Deapănă firul aurit. . . Adu din rămîinerile tale profunde pe gînduri vreun viu adevăr !

PHEDRU: Întîmplarea îți e prielnică. . . Ea se schimbă pe nesimțite în înțelepciune, pe măsură ce o urmărești cu glasul în labirintul sufletului tău.

SOCRATE: Ei, bine, eu țin, înainte de toate, să-l întreb pe doftorul nostru !

ERYXIMAH: Tot ce vei voi, iubite Socrate.

SOCRATE: Spune-mi dar, fiu al lui Acumene, o, Therapeut Eryximah, tu pentru care leacurile foarte amare și aromatele tenebroase au atît de puține virtuți ascunse că nu le mai folosești; tu, care stăpînind atît de bine ca om de lume toate tainele artei și cele ale naturii, nu dai, nici nu lauzi, balsamuri, nici hapuri, nici sacîzurile tainice; tu care, mai mult, nu te încrezi în elixiruri, care nu crezi în fierturile descîntate; o, lecuitor fără lictare, o, disprețuitor a tot ce, — prafuri, picături, gome, chiaguri, fulgi, sau săruri, sau cristale, — se lipește de limbă, străpunge bolțile mirosului, mișcă arcurile strănutului sau ale greței, ucide sau învie; spune-mi dar, iubit prieten Eryximah și dintre iatri cel mai iscusit în materie medicală, spune-mi cu toate acestea: cunoști tu, oare, printre atîtea substanțe lucrătoare și înrăuritoare, și printre aceste amestecuri magistrale pe care știința ta le contemplă ca arme zadarnice și dezgustătoare, în arsenalul farmacopeei, — spune-mi dar, cunoști tu, oare, vreun leac fără greș sau vreun corp anume antidot, pentru acest rău între rele, această otravă a otrăvilor, acest venin vrăjmaș al întregii firi. . .

PHEDRU: Ce venin?

SOCRATE: . . . Care se numește: urîtul de a trăi? — Înțeleg, să știi bine, nu urîtul trecător; nici urîtul din oboseală, sau urîtul căruia i se întrevade germenul, sau urîtul căruia i se cunosc hotarele; ci acel urît desăvîrșit, acel urît pur care n-are ananghia sau beteșugul ca izvor, și care se învoiește din cea mai fericită ca să contemple din toate stările, — acest urît în sfîrșit, care n-are altă substanță decît viața însăși, și nici o altă cauză secundă decît deslușirea a ceea ce e viu. Acest urît nemărginit nu-i în sine decît viața gol-goluță, cînd ea se privește limpede.

ERYXIMAH: . E adevărat că dacă sufletul nostru se curăță de orice strîmbătate, și se lipsește de orice adăogire calpă la ceea ce este, firea noastră în ființă e pe loc amenințată, prin această scrutare

rece, întocmai, cuminte, și măsurată, a vieții omenești așa cum e ea.

PHEDRU: Viața se înnegrește la atingerea cu adevărul, cum face bănuita ciupercă la atingerea cu aerul, când o strivești.

SOCRATE: Eryximah, te întrebam dacă e vreun leac?

ERYXIMAH: De ce să vindeci un rău atât de rațional? — Nimic, fără îndoială, nimic mai bolnăvicios în sine, nimic mai împotriva naturii, decât să vezi lucrurile cum sînt. O rece și desăvîrșită limpezime e o otravă cu neputință de înfrînt. Realul, în starea lui pură, oprește într-o clipă inima. . . O picătură din această lymfă glacială e destul spre a destinde într-un suflet, arcurile și svîcnirea dorinței, a stîrpi toate nădejile, a năruî toți zeii care erau în sîngele nostru. Virtuțile și cele mai velite culori pălesc, și se mănîncă încetul cu încetul. Trecutul, într-o mîină de cenușă; viitorul, într-un mic sloi, se micșorează. Sufletul își pare sie-și, ca o formă goală, care se poate măsura. — Iată, dar, lucrurile, așa cum sînt ele, că se împreună, că se mărginesc, și se înlănțuie în chipul cel mai neînduplecat și cel mai pieritor. . . O, Socrate, universul nu poate suferi, o singură clipă, a nu fi ceea ce este. E ciudat să gîndești că ceea ce e Tot, nu-și poate ajunge sie-și !. . . Spaima lui de a fi ceea ce este, l-a făcut, așadar, să-și creeze și să-și zugrăvească o mie de măști; altă pricină a viețuirii muritorilor nu există. Pentru ce ființează muritorii? — Menirea lor e de a cunoaște. A cunoaște? Și a cunoaște ce? *Fără doar și poate a nu fi ceea ce ești.* — Iată-i dar pe oameni aiurînd și gîndind, strecurînd în natură principiul erorilor nelimitate și această miriadă de minuni !. . .

Amăgirile, părelnicul, jocurile dioptriceii spiritului, adîncesc și înviează păcătoasa massă a lumii. . . Ideea face să intre în ceea ce e, fermentul a ceea ce nu e. . . Dar, pînă la urmă, adevărul se declară cîteodată, și detună în armoniosul sistem al fantasma-goriilor și erorilor. . . Orice amenințare prinde numaidecît să pîară, și Socrate în ființă vine să-mi ceară un leac, pentru acest caz deznădăjduit de clar-viziune și de urît !. . .

SOCRATE: Ei, bine, Eryximah, de vreme ce nu există leac, poți tu să-mi spui, cel puțin, care e starea cea mai potrivnică acestei groaznice stări de pur dezgust, de luciditate ucigătoare, și de neînduplecată limpezime?

ERYXIMAH: Văd, mai întîi, toate delirele nonmelancolice.

SOCRATE: Și pe urmă?

ERYXIMAH: Beția, și soiul de amăgiri datorite aburilor amețitori.

SOCRATE: Da. Dar nu sînt și beții care nu-și au izvorul în vin?

ERYXIMAH: Firește. Dragostea, ura, lăcomia, îmbată !. . . Simțămîntul puterii. . .

SOCRATE: Toate astea dau gust și culoare vieții. Dar norocul de a urî, sau de a iubi, sau de a dobîndi foarte mari avutii, e legat de toate împlîrile realului. . . Tu nu vezi dar, Eryximah, că între toate bețiile, cea mai nobilă, cea mai dușmană marelui urît, e beția datorită actelor noastre? Actele noastre, și mai cu osebire acele dintre actele noastre care ne pun întregul trup în mișcare, pot să ne facă să intrăm într-o stare neobișnuită și minunată. . . E starea cea mai depărtată de acea tristă stare în care l-am lăsat pe privitorul nemîșcat și treaz pe care ni-l închipuîrăm adineaori.

PHEDRU: Dar dacă, prin cine știe ce minune, acesta s-ar cuprinde de-o patimă năpraznică pentru dans? . . . Dacă ar vroi să înceteze de a mai fi clar spre a deveni ușor; și dacă, așadar, încercînd să se deosebească la nesfîrșit de el însuși, ar fi ispitit să-și schimbe libertatea de judecată în libertate de mișcare?

SOCRATE: Atunci el ne-ar învăța dintr-odată ceea ce noi căutăm a desluși acum. . . Dar mai am ceva ce trebuie să-l întreb pe Eryximah.

ERYXIMAH: Tot ce vei voi, iubite Socrate.

SOCRATE: Spune-mi dar, înțeleptule doftor, care ai adîncit în lungile tale periple și în studiile tale, știința tuturor lucrurilor viețuitoare; mare cunoscător ce te afli al formelor și al ciudățeniilor împlîtoare ale firii, tu care te-ai înălțat în rînduirea dobitoacelor și a ierburilor însemnate (cele vătămătoare și cele blajine; cele netrebnice și cele înrăuritoare;) uimitoarele, groaznicele și caraghioasele; cele îndoioase; cele, în sfîrșit, care nu există; — spune-mi dar, n-ai auzit cumva de acele ciudate animale ce trăiesc și se simt bine în flacăra însăși?

ERYXIMAH: Fără îndoială. . . Figura lor și obiceiurile lor, iubite Socrate, au fost bine studiate; chiar dacă ființa lor a dat de curînd prilej unor anume tăgăduiri. Le-am descris bine adesea discipolilor mei; cu toate astea, n-am avut niciodată prilejul să le cercetez cu ochii mei.

SOCRATE: Ei, bine, nu ți se pare, Eryximah, și ție, scumpul meu Phedru, că făptura aceasta care vibrează acolo, și care freamătă galeș în privirile noastre, această aprinsă Athikté care se împarte și se adună, care se înalță și care se coboară, care se deschide și se închide atît de repede, și care pare să aparțină altor zodii decît alor noastre, — are aerul să trăiască, nespus de bucuroasă, într-o stihie asemenea focului, — într-o esență foarte străvezie de muzică și de mișcare, în care ea respiră o tărie neostoită, în timp

ce cu toată ființa se împărtășește din prea-curata și nemijlocita pornire a fericirii supreme ! — Că dacă punem față în față întocmirea noastră greoaie și gravă, și starea aceasta de scînteietoare salamandră, nu vi se pare că actele noastre de rînd, născute unul după altul de nevoile noastre, și că gesturile noastre și mișcărilor noastre întîmplătoare, ar fi ca niște materiale grosolane, ca o tulbure materie de durată, — în timp ce această exaltare și această vibrație a vieții, în timp ce această supremație a tensiunii, și această bucurie în tot ce mai sprinten se poate dobîndi din tine-însuși, au virtuțile și puterile flăcării; și că rușinile, grijile, neroziile, și hrănile anoste ale ființării se mistuie în ea, făcînd să strălucească în ochii noștri ceea ce e devin într-o muritoare?

PHEDRU: Minunat Socrate, privește iute în ce măsură adevărate ți-s vorbele ! . . . Privește fremătătoarea ! Ai zice că dansul îi iese din trup ca o flăcără !

SOCRATE: O, Flăcără ! . . .

— Această față este poate o proastă ? . . .

O, Flăcără !

— Și cine știe ce eresuri și ce mofturi îi alcătuiesc sufletul ei de rînd ?

O, Flăcără, totuși ! . . . Lucru viu și divin ! . . .

Dar ce e o flăcără, o, prietenii mei, dacă nu *clipa însăși* ? — Ceea ce e nebunesc, voios și cumplit în însăși clipa ! . . . Flăcără e actul acestei clipe care e între pămînt și cer. O, prietenii mei, tot ceea ce trece de la starea greoaie la starea străvezie, trece prin clipa de foc și de lumină. . .

Și flăcără, nu-i oare fața lunecătoare și mîndră a celei mai nobile distrugerii ? — Ceea ce nu se va mai întîmpla niciodată, se-ntîmplă falnic în fața ochilor noștri ! — Ceea ce nu se va mai întîmpla niciodată, trebuie să se-ntîmple în chipul cel mai falnic cu putință ! — Cît de pierdut cîntă glasul, cît de nebunește cîntă flăcără între materie și ether, — și din materie spre ether, cu furie tună și se avîntă, — marele Dans, o prietenii mei, nu-i, oare, această mîntuire a trupului nostru întreg stăpînit de duhul minciunii, și al muzicii care e minciună, și beat de tăgăda vanei realității ? — Priviți-mi acest trup, care sare precum flăcără înlocuiește flăcără, priviți cum calcă în picioare și strivește ceea ce e adevărat ! Cum distruge cu furie, voios, însuși locul pe care se află, și cum se îmbată de prisosul schimbărilor sale !

Dar cum luptă împotriva cugetului ! Nu vedeți că el vrea să lupte în iuțeală și în felurime cu sufletul său ? — E neobișnuit de

pizmaș de această libertate și această dăruire ubicuă pe care crede că o stăpînește duhul ! . . .

Fără îndoială, tărîmul singur și veșnic al sufletului e ceea ce nu există: ceea ce fu, și ce nu mai este; — ceea ce va fi și nu e încă; — ceea ce se poate, și ce nu e cu puțință, — iată sarcina sufletului, dar nu niciodată, *niciodată*, ceea ce este!

Și trupul care este ceea ce este, iată-l că nu se mai poate cuprinde în întindere ! — Unde să se pună ? — Unde să devină ? — Acest *Unul* vrea să se joace de-a *Totul*. Vrea să se joace de-a universalitatea sufletului ! El vrea să ajute identității sale, prin numărul actelor sale ! Fiind lucru, el izbucnește în întâmplări ! — El se pornește ! — Și cum gîndirea îmboldită se apropie de orice, freamătă între timpi și clipe, sare peste toate deosebiri; și cum în cugetul nostru se alcătuiesc simetric ipotezele, și cum cele cu puțință se orînduie și sînt numărate, — acest trup se deprinde în toate părțile sale, și se unește cu el însuși, și își dăruie tipar după tipar, și iese neîncetat din sine ! . . . Iată-l în sfîrșit în această stare asemănătoare flăcării, în mijlocul prefacerilor celor mai cu putere . . . Nu se mai poate vorbi de « mișcare » . . . Nu se mai pot deosebi gesturile lui de măduarele lui . . .

Femeia asta care se află acolo, e sfîșiată de tipare nenumărate . . . Acest trup, în izbucnirile lui de vigoare, îmi propune o hotărîtoare gîndire: așa cum noi punem sufletului nostru multe întrebări pentru care el nu e făcut, și îi cerem să ne lumineze, să proorocească, să ghicească viitorul, conjurîndu-l chiar să descopere pe Dumnezeu, — tot astfel trupul care e acolo, vrea să ajungă la o stăpînire întreagă de sine-însuși, și la o treaptă de slavă suprafirească . . . Dar i se întîmplă și lui ca și sufletului, pentru care Dumnezeu, și înțelepciunea, și adîncimea care îi sînt cerute, nu pot fi decît clipe, fulgere, crîmpeie ale unui timp străin, salturi deznădăjduite în afară de tiparul său . . .

PHEDRU: Privește, ci privește ! . . . Ea dansează acolo și dăruie ochilor ceea ce tu încerci aici a ne spune . . . Ea face să se vadă clipa . . . O, ce juvaeruri străbate ! . . . Ea își aruncă gesturile ca niște scînteieri ! . . . Ea răpește firii atitudini cu neputință, sub ochiul însuși al Tîmpului ! . . . El se lasă înșelat . . . Ea străbate nepedepșită absurdul . . . Ea e divină în nestatornic, ea îl aduce în dar privirilor noastre ! . . .

ERYXIMAH: Clipa naște forma, și forma face să se vadă clipa.

PHEDRU: Ea își fugărește umbra în văzduhuri !

SOCRATE: Nu o vedem niciodată decît trebuind să cadă . . .

ERYXIMAH: Ea și-a făcut trupul atît de dezlegat, atît de bine legat ca o mînă agilă. Mîna mea, doar, poate imita această stăpînire și această ușurință a întregului ei trup. . .

SOCRATE: O, prietenii mei, nu vă simțiți voi îmbătați prin zguduirii, și parcă prin lovituri reînnoite din ce în ce mai tare, încetul cu încetul făcuți asemenea tuturor mesenilor ăstora care tropăie, și nu-și mai pot ține tăcuți demonii lor? Eu însumi, mă simt năpădit de puteri neobișnuite. . . Sau simt că ies din mine care nu știam că aveam asemenea virtuți. Într-o lume sonoră, răsunînd și săltînd, această sărbătoare intensă a trupului în fața sufletelor noastre dăruie lumină și bucurie. . . Totul e mai festiv, totul e mai ușor, totul e mai viu, mai tare; totul e cu puțință într-un alt chip; totul poate reîncepe la nesfîrșit. . . Nimic nu ține piept schimbării perindate a măsurilor tari și a măsurilor slabe. . . Bateți, bateți !. . . Materia lovită, și bătută, și izbită, în cadență; pămîntul bine lovit; pieile și corzile bine întinse, bine lovite; palmele mîinilor, călcîiele, bine lovind și bătînd timpul, făurind bucuria și nebunia; și toate lucrurile în delir bine ritmat, împărătesc.

Dar bucuria crescînd și săltînd tinde a trece orice măsură, zdruncină cu lovituri de berbece zidurile ce sînt între ființe. Bărbați și femei în cadență duc cîntecul pînă la tumult. Toată lumea lovește și cîntă în același timp, și ceva crește și se înalță. . . Aud vuietul tuturor armelor scînteietoare ale vieții !. . . Țimbelele zdrobesc la urechile noastre orice glas al tăinuitelor gînduri. Ele sînt zgomotoase ca niște săruturi ale unor buze de aramă. . .

ERYXIMAH: Athiktéa estimp înfățișează o ultimă figură. Tot trupul pe acest puternic deget gros i se strămută.

PHEDRU: Degetul care o susține, întreagă, freacă pe lespezi ca policarul pe tobă. Ce luare-aminte în acest deget; ce voință o înstrună, și o ține pe acest vîrf ! . . . Dar iată că ea se învîrtește în jurul ei-înseși. . .

SOCRATE: Ea se învîrtește în jurul ei-înseși, — iată că lucrurile de-a pururea legate încep a se desparte. Ea se învîrtește, se învîrtește.

ERYXIMAH: E aevea pătrunderea într-o altă lume. . .

SOCRATE: E suprema încercare. . . Ea se învîrtește, și tot ceea ce se poate vedea se desprinde de sufletul ei; tot nămolul sufletului i se desparte în sfîrșit de prea-curat; oamenii și lucrurile vor prinde să alcătuiască în jurul ei o clisă moale și rotundă. . .

Vedeți. . . Ea se învîrtește. . . Un trup prin singură tăria lui, și prin actul lui, e destul de puternic spre a face și mai cu adîn-

cime calpă natura lucrurilor decît nu ajunge vreodată cugetul a izbuti în speculațiile și visele sale !

PHEDRU : Ai crede că asta poate dăinui în veci.

SOCRATE : Ea ar putea muri, astfel. . .

ERYXIMAH : Dormi, poate adormi într-un somn fermecat. . .

SOCRATE : Ea s-ar odihni nemișcată în centrul însuși al mișcării sale. Stingheră, stingheră, asemeni osiei lumii. . .

PHEDRU : Ea se învîrtește, se învîrtește. . . Cade !

SOCRATE : A căzut !

PHEDRU : E moartă. . .

SOCRATE : Ea și-a istovit forțele din umbră și comoara cea mai tăi-nuită în structura ei !

PHEDRU : Zei ! Ea poate să moară. . . Eryximah, aleargă !. . .

ERYXIMAH : Nu am obiecii a mă grăbi în asemenea împrejurări !. . .

Dacă lucrurile trebuie să se orînduie, se cade ca doftorul să nu le tulbure, și să vie o clipită înaintea vindecării, cu același pas ca Zeii.

SOCRATE : Trebuie, totuși, să te duci s-o vezi.

PHEDRU : Cît e de albă !

ERYXIMAH : Să lăsăm să lucreze odihna care va să o lecuiască de mișcarea sa.

PHEDRU : Crezi că nu e moartă ?

ERYXIMAH : Privește sînul acesta micuț care nu cere decît să trăiască. Uită-te cum se bate ușor, cumpănit în timp. . .

PHEDRU : Nu-l văd decît prea bine.

ERYXIMAH : Pasărea bate puțin din aripă, înainte de a-și relua zborul.

SOCRATE : Pare îndeajuns de fericită.

PHEDRU : Ce-a spus ?

SOCRATE : Și-a spus ceva numai sie-și.

ERYXIMAH : A spus : Ce bine mă simt !

PHEDRU : Această grămăjoară de mădulare și de panglici freamătă. . .

ERYXIMAH : Hai, copila mea, să deschidem ochii. Cum te simți acum ?

ATHIKTÉ : Nu simt nimic. Nu sînt moartă. Și totuși, nu sînt vie !

SOCRATE : De unde te întorci ?

ATHIKTÉ : Refugiu, o, refugiul meu, o, Vîrtej ! — Eram în tine, o, mișcare, în afara tuturor lucrurilor. . .

În românește de TAȘCU GHEORGHIU

Amphion

Poem de

PAUL VALÉRY

muzica de

ARTHUR HONEGGER *

pentru

IDA RUBINSTIEN

Personaje :

AMPHION ● APOLLO (nevăzut) ● CELE PATRU MUZE ● VISELE ● POPORUL

O spărtură sau despicătură uriașă în stînca din piscul unui munte se detașează pe fondul cerului rămas vizibil deasupra întregului teatru și pînă la nivelul scenei.

Etajul inferior alcătuit din cele două mase de stîncă din dreapta și din stînga este plantat cu arbori puternici, stejari, fagi, castani. Deasupra se zărește, în toată limpezimea, un tărîm de minerale. Spre piscul din dreapta, stînca ia forme cristaline, fascicule de prisme îmbucate unele în altele și ale căror fațete par vag luminoase. Puțină zăpadă strălucește ici-colo pe aceste înălțimi.

În mijlocul scenei o băltoacă sau o fîntînă cu apă întunecată. În jurul ei se înalță blocuri de granit sau de bazalt. O întreagă devălmășie de blocuri asemănătoare se zărește în fund astupînd partea de jos a deschizăturii.

În regiunile împădurite sînt rezervate drumuri și planuri practicabile, unde pot fi reprezentate scene de ordin secundar.

* Reprezentată pentru prima oară pe scena Operei din Paris la 23 iunie 1931 și apoi la Covent Garden în ziua de 13 iulie a aceluiași an.

Cerul nocturn trebuie să fie executat după fotografiile Căii lactee. Pulberi din pulberi luminoase și câteva stele de diferite mărimi printre goluri de negru, ici-colo.

La ridicarea cortinei ființe nocturne dansează în grupe mici în diferite puncte ale peisajului. Ele dispar apoi și nu rămân vizibile decît atîta timp cît să fie abia zărite în întunecimile transparente. Bărbați și femei intrînd din dreapta și stînga scenei se caută din priviri, își vorbesc prin semne, se risipesc pe sub arbori. Se pregătesc de odihnă, intrînd pe neașteptate sub acoperămint. Se ascultă în liniște Armonia Sferelor. O notă ascuțită și inumană sugerînd o rotație continuu amețitoare. Pe această notă monotonă se detașează în curînd

CÎNTECUL IZVOARELOR

(Voci de copii)

Susur de lacrimi, Izvoare
Plîngem timpul ce moare,
Din plînsul zăpezii
Naște făptura,
Pămîntul însuși plînge prin noi
Bocînd pînă-n mare.

Intrarea lui Amphion.

O scurtă și surdă fanfară sau poate numai cîteva sunete aspre anunță intrarea lui Amphion. Aduce cu sine o vietate sălbatică, animal, femelă monstruoasă sau Aegipan. E gata s-o prăvălească la picioarele sale. Trăgîndu-și spada cu-o mișcare fulgerătoare vrea s-o ucidă.

O VOCE

De ce? Pentru ce?
Cruță dar viața vieții. . .
Și moartea las-o celor veșnici !

Amphion se ridică și aruncă arma. Prada dispăre ca o nălucă. După o clipă de ezitare Amphion se îndreaptă către un soi de peșteră sau scobitură foarte puțin adîncă, aruncă pielea de sălbăticiune care-i înfășura umerii, se așază și contemplă bolta înstelată. Se întinde apoi și adoarme.

WISELE

Cerul spuzit de stele se adumbrește încetul cu încetul. Pe cîmpia beznelor pogoară visele care se rotesc în jurul celui adormit. Doi războinici îmbrăcați în haine de culoarea singelui îl atacă pe neașteptate. Un monstru îi înghite dintr-o dată. Apar personaje îmbrăcate în zdrențe bizare. Un Rege de argint etc.

Amphion se agită în plasa somnului.

Apare Visul Îndrăgostit, care reprezintă o dansatoare aproape goală, înfășurată într-o mantie lungă. Se apropie de Amphion cu mișcări tandre, se joacă, se retrace în zbor lin la fiecare tresărire a celui adormit.

MUZELE

Intrarea Muzelor

O MUZĂ iese din fîntînă și strigă: Muză !

A DOUA MUZĂ țîșnește dintr-o stîncă și strigă: Muză !

A TREIA ȘI A PATRA MUZĂ par să se desprindă dintre crengile unui fag uriaș strigînd laolaltă:

Muză ! Muză !

*Aceste chemări sînt în mezza voce și se transmit aproape simultan.
Toate au aripioare la timp.
Ele se găsesc mai în umbră unde interpretează figuri care sînt luminate. Se strîng
apoi laolaltă și se cuprind de mîini.*

ÎNȚIIA MUZĂ

Eu văd ceea ce nu-l !

A DOUA MUZĂ

Eu știu ceea ce e !

A TREIA MUZĂ

Eu împlinesc doar ce va fi !

A PATRA MUZĂ

Eu nu pot decît să iubesc !

ÎNȚIIA MUZĂ

Surori ! Mînunate albine,
Celui-de-sus închinîndu-ne să-nchinăm acest om !

A DOUA MUZĂ

În chinurile somnului sufletu-i geme !

A TREIA MUZĂ

Suspînă !

A PATRA MUZĂ

Ba plînge !

A DOUA MUZĂ

Dorește. . .

ÎNȚIIA MUZĂ

El crede că trăiește !. . .
Să fim cu grijă, surori ! Aceste dureri
Nu-l izbăvesc mal înainte de zori !
La treabă dar !
S-alungăm mai întîi această învălmășeală de vise !

*Lupta Muzelor cu Visele. Ele alungă și împrăștie visele. Ultimul episod este o
luptă grațioasă cu Visul Îndrăgostit.*

EPISOD LITURGIC

LITURGHIE

*Scena se întuneacă dintr-o dată. Deasupra tenebrelor numai grupul este iluminat,
Amphion de o lumină argintie, Muzele de unduiri albastrii.*

A. — VRĂJITUL

Muzele vrăjesc pe Amphion adormit, risipind cu gesturi imperceptibile toate farmecele asupra lui, se rotesc în jurul culcușului său murmurînd psalmodia. sau

CÎNTECUL MAGIC DE LEAGĂN

Lină lumină
Celui cu somnul pe buze,
Tainica pace
Toarsă de muze.

Amphion își schimbă poziția. Cînd ridică brațul, una dintre Muze se apleacă și îi sărută mîna.

B. — LITURGHIE SOLEMNĂ

Muzele se string în jurul lui Amphion luînd o ținută solemnă. Una i se așează la picioare, alta deasupra capului, celelalte două dincolo de trupul lui, cu fața întoarsă spre public.

Își îndreaptă apoi privirea spre cer cu brațele întinse prin aer.

CORUL MUZELOR

Din sacra-nțelepciune întrupate,
Fiice-ale tainei, cerului plecate,
Despresurîndu-i somnul greu de vise
Tărîmurile slavei-ii sînt deschise.

O MUZĂ

Ce pace sfîntă s-a răsfrînt pe chipu-i !

O MUZĂ

Cum se-nfiripă fraged surîsu-i către aște !

O MUZĂ

E-atîta limpezime-n acest trup, atîta har,
Ca-n lespede a sfințitului altar !

O MUZĂ

Sufletu-i urma vieții-a pierdut.

O MUZĂ

E fără de moarte-aproape, de sine însuși neștiut !

O MUZĂ

El nu-i acum decît cel ce va fi !
S-asculte dar genunea !

*Tunet îndepărtat.
Muzele se închină.*

VOCEA LUI APOLLO (*Vocea trebuie să lase impresia că se produce în mijlocul scenei*)

Amphion !

MUZELE

Apollo !

ECOURILE (*voci grave*)

Apollo !

CORUL MUZELOR

Slavă ție stîlp al luminii
Sub al nopții veșmînt !
E-o fericire fără seamăn s-auzi
În miezul umbrei slăvitu-ți cuvînt !

O MUZĂ

O, Rațiune a Soarelui, tenebrele te-adoră,
Nimicniciile-omenești visează
Prin somnul lor cum splendida-auroră
Prin mîinile-ți slăvite se revarsă !

O MUZĂ

Cu vrăjile tale de aur vrăjește-acest om !
Și blîndu-i demon fie de vocea ta s-asculțe
De Glasu-Nțelepciunii,
Apollo !

ECOURILE

A-po-llo !

CORUL MUZELOR

Și cu lumina ta lovește-l și biciuie-l acum
Cu focul vocii tale,
Izbește pe-Amphion !
Izbește-l ca pe-o creastă de stîncă, purul soare
Cînd stîncă-aruncă albe scînteile în zare.
Izbește-l dar și vino !

ECOURILE

O, Doamne !

*Tunet îndepărtat.
Muzele stau prosternate. Ofrandă.
Lumina care-l învăluie pe Amphion
devine aurie.*

GLASUL LUI APOLLO

Amphion ! Te-am ales !
Te-am ales dintr-o mie, dintre toți te-am ales !
Așa cum numai dragostea alege,
Cum trăznetul alege piscul,
Așa te-am ales !
Ascultă-mă !
Suflet ales, ascultă și primește-mă !
Amphion dă semne de trezire.

MUZELE

Apollo !

ECOURILE

Apollo !

VOCEA LUI APOLLO

Ascultă-mă !
Lumina mea prin tine izbăvească
Întreaga spiță omenească
Și inculcându-ți taina sublimiei armonii
Trăi-vom și clipita prea purei bucurii.
Cu ziua-aceasta începînd,
Pămîntul
Va-mpărtăși-mplinire de-mplinire
Sub aura de sus, a-nțelepciunii.
Îți dăruiești a lui Hermes născocire !
Și focul, vraja-acestei Lyre !
Freacă.

Amphion-Amphion,
Deșteaptă castul sunet să izbîndești prin el !
Pe corzi de aur către cer întinse
Cărări zărești tu vei urzi nestinse,
Cărări pe care vor călca vrăjite
Și om și piatră, fiarele-ndîrjite
Captive pururi magicului cînt.
Să freacăte nebune și ierburi și pămînt.
Să vad născînd Lăcașul cel zămislit de Lyră
Și stîncă să vuiască la numele cel sfînt.
Șmulgînd din haos lespezi de munți ca un zidar
În zori să-mi dai ofrandă superbului sanctuar.
Și veșnic o cetate să-l prețuiești cu zid
Și miinile-ntinzînd spre mine
Să-mi dai ce am creat !
O, Amphion !

MUZELE

Apollo !

ECOURILE

Apollo !

Ecourile se risipesc multiplicînd numele zeului

VOCEA LUI APOLLO (Dolce)

Făpturi fermecătoare,
Voi, muze credincioase
Și scumpe și pioase
Și minți scînteietoare.
Iubiți-l, apărați-l. Și-aflați că pentru el
N-a fost urzită fericirea. Tot ce trăiește-acuma
E numai pentru mine. L-am ales
Cum trăznetul alege stîncă !

Tunet surd.

*Muzele se ridică. Îi sărută picioarele,
mîinile și fruntea.*

COR ÎNDEPĂRTAT

O, Amphion, să fii minunea
Și-apoi minunii jertfă tu să-i fii !

*Noapte atotputernică. Se aud muzele care
cheamă în umbră :*

MUZELE

Muză ! Muză ! Muză !

Lumina revine încetul cu încetul și capătă puțin cîte puțin culoarea zorilor. Muzele au dispărut. La picioarele lui Amphion se zăresc lira și plectrul. Freamătul abia auzit al naturii care se trezește.

*Ciripit de păsări. Murmur de ape.
Se reia Cîntecul Izvoarelor.*

O ființă jumătate animal țîșnește, urmată de alta. Abia au dispărut și din pădure apar oameni și femei. Unii merg la vînătoare, alții la diferite treburi. O femeie scoate apă din fîntînă. Alta se privește în oglindă și din ciufulită cum era apare cu cozile împletite, răsucite cunună pe cap. Copii se zbenguie și se iau la harță. Amphion se agită.

TREZIREA LUI AMPHION

În desfășurarea acestei scene diversele personaje se retrag puțin cîte puțin. Orchestra ritmează mișcările succesive ale lui Amphion. Se sprijină în coate, contemplă. Uimire urmată de mișcările trezirii. Se trîntește brusc pe locul unde dormise, se ridică, face cîțiva pași, trage în piept aerul matinal. Coboară spre fîntînă și bea îndelung. Dansează ca pentru a-și desmorți membrele. Readus de către această schiță de dans pe locul unde dormise, zărește lira. Lira trebuie să fie aidoma descrierii lui Philostrate și altor antici. Amphion o contemplă cu emoție. O apucă și o privește cu un aer curios, înaintează spre spectatori, o apucă de unul din vîrfuri, desprinde apoi Plectrul, care era prins cu un fir de aur. Atinge brusc instrumentul. . . O coardă vibrează. SUNET ASPRU ȘI PUTERNIC căruia îi răspunde o violentă bubuitură de tunet. O stîncă se prăvălește provocînd un zgomot asurzitor. Apar personaje îngrozite, altele intră, se lovesc, schițează o luptă și ies, izbindu-se cu furie. Efect de panică. Uimirea și spaima lui Amphion. Privește lira cu teamă sacră. Își revine. Îl tentează să mai încerce odată instrumentul.

II

AL DOILEA SUNET. Altă coardă atinsă scoate un sunet fermecător. Într-o mișcare fără zgomot, câteva stinci se înalță, se rostogolesc sau alunecă spre erou. Se ivesc perechi de îndrăgostiți care se îmbrățișează și se îndepărtează încet.

Amphian așază lira, a admiră și se reculege. Stă apoi pe a piatră la marginea apei în care îi apare chipul. Visul îi revine încetul cu încetul în minte. Cîntecul de leagăn al Muzelor abia auzit pare interpretat de un car mut. Amphion se scoală și invocă cerul.

SCENA

MUZELE NEVĂZUTE

Amphion !

AMPHION

Cine mă strigă ?

MUZELE

Tu însuși te chemi !

(Psalmodiat) Să-ți amintești de tine însuși !

AMPHION (vorbit)

I

Cine-mi vorbește? . . . Da, mi-aduc aminte. . . Un glas
atotputernic,

Glasul ascuns ce mi-a vorbit în noapte. . .

N-am auzit cumplitele-l cuvinte ?

Găsi-voi oare iarăși urma

Pierdută, de minuni, a umbrei ?

II

O, glas atotputernic,

Vorbea ca-n vis. . .

Așa cum vorbește-nstelatul abis,

Cum veșnic ne pare

Că astrele înseși, tăcerea cea mare

Ne-ntreabă de soarta

Etern trecătoare !

III

Spunea. . . El, Cerul-ce-cuvîntă

Spunea. . .

(Melodramă)

AMPHION

« Te-am ales ! . . . Aşa cum numai dragostea alege !
Cum trăznetul alege piscul !
Aşa te-am ales !
Îți dăruî, focul, vraja
Acestei Lyre ! . . .
E arma ta ! Deşteaptă-l castul sunet !
Să-mi văd crescînd Lăcaşul cel zămislit de Lyra ! . . . »

(Scandat bine. Aproape cîntat.
Voce întretăiată, gîfiiitoare.)

IV

Năstrușnică, tainică armă, tu care
Dai viață vieții, și nu moartea.
Tu care murmurînd cerească
Poți răscoli pămîntu-ntreg
Căci atingîndu-ți strunele de aur
De Zeu cu strășnicie-ntinse
Pămînt și ceruri fremătără !
Văzui și stîncă tresărînd
Ca trupu-mbrățișat cu-ardoare !
Văzut-am deopotrivă-n inimi
Mînia, dragostea cum scurmă,
Din miinile-mi cum se revarsă !...

V

Să fi rănit, să fi atins
Să fi vrăjit eu poate
Ființa tainică a lumii?
Să fi aprins fără să știu
A cerului substanță,
Să fi mișcat din temelie Ființa însăși ce ne-ascunde
Prezența-atitor lucruri?
Iată-mă dar mal puternic și decît știu că sînt,
Iată-mă dar bizar și pentru mine-acum,
De mine însumi venerat,
În mine rătăcindu-mă și totuși
 stăpîn pe tot ce mă-nconjoară,
Și-asemenea copilului eu tremur
Uimit de-a mea putere !

VI

**Apollo, Apollo, te-oi asculta !
 Și descîntîndu-mi lyra cu gîndurile tale
 Degetele mele vor fi asemenea zeilor,
 Inima va bate-naintea celor omenesti !**

VII

Să-ncep cu-a stîncilor devălmășie !
Strădaniile mele pure
Slujesc desăvîrșirea fără seamăn
Și munții în ruină și monștrii prăvăliți
Din culmile sublime !

VIII

O, Apollo stăpînul e cu mine !
Voi urmări frumsețea ca pe-o pradă !
Stă-n-mine zeul, glasul prin glasul meu cuvîntă
Lăcașului să-i pună el însuși temelie.
Cetatea ce-o așteaptă neasemuită-n zare
Croit-a fost acolo, în cer, strălucitoare
La-Naltele Lăcașuri zăiești, Fără de Moarte !

*Amphion apucă lyra și plectrul și le înalță spre cer; încearcă
să cînte cu încredere și entuziasm.*

Atinge strunele.

*Sunet copleșitor și prelungit, acord strălucitor atît de bogat
cît poate să creeze resursele muzicii.*

*Vibrează întreaga natură. Ecourile amplifică foarte mult
acest acord. Scena se umple în diferite planuri de personaje
atrase de sunet.*

*Amphion preludează. Aci creația gamelor. Interpretează cu lyra în mîinl un fel
de dans sacru circular. Se mută apoi pe o movilă situată în partea de jos a stîncilor
din dreapta. Strigă:*

Cu sprijinul lui Apollo !

CONSTRUCȚIE

*Actul întreg al construcției cere o coordonare pe cît posibil de perfectă între
mimică, figurație și muzică, stăpînă absolută aici și care trebuie să dirijeze acțiunea
personajelor și a materialelor mobile.*

A. — PRIMA FAZĂ

Marșul pietrelor

*Blocuri de stîncă se ridică în aer deplasîndu-se fie prin sărituri grele, fie prin
rostogoliri în pantă; acestea se deplasează de la dreapta spre stînga spectatorului.
Templul (Lăcașul n.tr.) trebuie să se înalțe pe fondul stîncilor din stînga, puțin
deasupra crestei muntelui, fațada nevăzută va fi întoarsă spre fundalul din dreapta.*

*Marșul Pietrelor se desenează pe fondul orchestral prin ritmuri foarte marcate
și accidentate care se clasează, se ordonează puțin cîte puțin.*

COR NEVĂZUT

O Miracol ! Minune !
Stîncă se mișcă, Gîia e-n mîna-acestui zeu,
Ce groaznic lucru a răpus natura?
Totul se clatină, totul își caută
Altă-armonie, noul destin !

B. — A DOUA FAZĂ

Construcția se schițează. Părți de arhitectură apar pe coastele muntelui. Ziduri, antablament, cornișe se substituie stîncii ale cărei profiluri neregulate capătă linii drepte. Silueta templului se conturează. Un mic edificiu alcătuit din cîteva dansatoare se asamblează și se opresc pe un loc proeminent. Apar Muzele îmbrăcate în veșminte aurii, purtînd în loc de cofură capitele de aur. Înaintează cu solemnitate, așezîndu-se asemenea coloanelor templului. Dacă e posibil, ele trebuie să coboare de pe înălțimile din stînga.

CORUL MUZELOR — COLOANE

Ale numărului de aur fiice,
Străji ale cereștilor legi
Deasupra noastră doarme-un zeu
Cu chipul de culoarea mierii,

*Lumină puternică.
Amplu crescendo muzical.*

C. — A TREIA FAZĂ

Ansamblul decorului este transformat.

Muntele este în întregime construit, reinveșmintat începînd de jos pînă în piscurile cristaline (care rămîn așa cum sînt, dar par pătrunse de lumină colorată) de ziduri, pilaștri, terase, galerii. Ici-colo, sînt plasate motive vivante. Dincolo de trecătoare se zăresc acoperișurile și turnurile Tebei sclipînd în soare; ele sînt înălțate pe nevăzute. Mulțimea este distribuită în grupuri pe ansamblul practicabilelor. Centrul scenei trebuie să rămînă liber.

CORUL POPORULUI

(Imn Soarelui)

Soare, tu sfîntă prezență,
Tu flacăra ce porți în slavă
Cunoașterea cu-a vieții taină
O, Soare !
Nimeni nu poate să-ți afle tîria,
O lumină în veci orbitoare
Ne fură ochii de la chipul tău !
Dar tu privește astăzi minunile-omenești !
Niciînd alcătuire mai măiastră

N-a strălucit sub aura ta pură.
Ca să-ți culeagă fragedele raze
El pletre-zîne ți-a adus, topaze !
E templul tău și lasă-ți blînda coamă
De flăcări peste chipu-l tînăr,
Dulcea ghirlandă-a focului divin.

Aclamație.

Amphion este strigat, i se arată Templul.

C O R

O, Amphion, primește laudele noastre !
Tu ce-ai uimit pămîntul, să ne fii
Profet și Rege !
Te urcă dar pe tron, te suie-n Templu,
O, Amphion !

*Amphion este înconjurat și împodobit cu
podoabe regești.*

SCENA FINALĂ

În timpul acestei investituri, Muzele :

PRIMA MUZĂ

Creația s-a săvîrșit !

A DOUA MUZĂ

Eu vreau un alt maestru !

A TREIA MUZĂ

Ce importanță are cine-i !

A PATRA MUZĂ

Eu nu eram decît speranță !

Muzele intră în umbră.

În clipa în care Eroul dă să urce în Templu, o formă de femeie cu vâl care intrase neobservată în scenă se apropie de el cu brațele încrucișate, tăindu-i calea. Decorul dispare încet. Lumina slăbește, ca și sonoritatea muzicii. Amphion se retrage. Forma îl cuprinde și îl acoperă cu duioșie, îi ia încet lira din care scoate cîteva note grave și pe care o aruncă apoi în fîntînă.

Amphion își ascunde fața la sinul acestei figuri care este iubirea sau Moartea și se lasă tras de ea în timp ce orchestra interpretează un cîntec foarte suav, întunecat și aproape intim.

În românește de VASILE NICOLESCU





EROII

S e d u c Ț i a nonconformismului

ISADORA DUNCAN

Isadora Duncan a ajuns la sculptură, la emoție, s-ar spune fără efort. Ea împrumută de la Natură această forță pe care n-o numim talent, ci geniu.

Isadora Duncan a cuprins pur și simplu viața în dans.

Ea este firească pe scenă — lucru atât de rar. Ea redă dansului bucuria compoziției, și este simplă precum antichitatea care este sinonimul Frumuseții. Suplețe, emoție, aceste mari însușiri care sînt însuși sufletul dansului: este arta neștirbită și suverană.

AUGUSTE RODIN

■

Cîntă, o muză, pe Isadora, cea cu picioarele goale, și dansurile ei ultramoderne. Într-atît sînt de vechi, și pulpele ei ca ale Dianei, și cîntecele arhaice ce-i însoțesc dansul, și cei douăzeci și cinci de franci pe care trebuie să-i plătești pentru un fotoliu la teatrul Sarah Bernhardt ! Fiindcă e într-adevăr vrednică de cel mai călduros entuziasm această yankee cu ritmul în sînge, care face poezie și artă din grația trupului ei, nimfă, preoteasă și muză ea însăși, cu o lipsă de pudoare primitivă și simplă, demnă de pădurile sacre și de sărbătorile păgîne. Parisul n-a fost la înălțimea artei sale, căci presa a fost rece, și se spune că din vina impresarului. Dar n-au lipsit amatorii de noutăți, snobii,

cîteva prințese și cîteva artiști, pe lîngă cei din colonia nord-americană, care sînt întotdeauna gata să aplaude tot ce vine din puternica țară unde, de vreme ce există giganți ca Morgan și Rockefeller, se nasc și zîne ca Isadora.

Mai înainte de a-și face apariția în teatru, miss Duncan se făcuse cunoscută într-un cerc intim, pentru cîteva prieteni, ca și în saloanele prințesei Polignac, și la un banchet dat în cinstea lui Rodin, în aer liber, la țară, a susținut un spectacol unic, vrednic de poeți și de artiști. Lipsea numai D'Annunzio, ca să cînte într-o laudă întoarcerea pe pămînt a zeilor, via New York.

E nouă și e frumoasă, de o frumusețe încîntătoare, această renaștere a vechilor viziuni. Și e normal să fie o fiică a Americii de Nord cea care împlinește acest miracol, căci dacă există o țară unde cultivarea trupului și a euritmiei umane face să retrăiască zeii pindarici, această țară este marea țară a Statelor Unite. Trebuie să atrag atenția că în orașele noastre latine și catolice dansurile Isadorei Duncan trec drept imorale: « Tineri care dansați astfel, o să ajungeți în infern ! » Și fiind Miss Isadora o filozoafă a dansului, care proclamă ca principalii săi maeștri — de balet I — pe Darwin și Haecckel, predică libertatea deplină în mijlocul naturii, goliciunea, ca Pierre Louys, și o predică prin propriul său exemplu: trupul îi e acoperit numai de un fel de kiton; alteori poartă doar o tunică botticelliană, și întotdeauna voalul fin pare jilav. E nevoie de o indiferență cum o au numai artiștii, ori de un efort intelectual deosebit, de care nu sînt capabili toți spectatorii aflați într-o sală de teatru, ca să nu vezi în armonioasa anglosaxonă altceva decît Primăvara lui Sandro Botticelli sau pe Ariadna urmărită de Bacchus.

Dar, repet, spectacolul e frumos, procură o plăcere estetică luminoasă, și e normal ca un artist statuar ca Rodin să se fi simțit fericit văzînd cum se încarnează și prind a se mișca înaintea ochilor lui figurile de pe basoreliefuri, din picturile amforelor. Oare această femeie tînără, viguroasă, robustă, plină de viață, impregnată de literatură, filozofie și artă, această păgînă o fi putut să-și mențină idealul său artistic liber de orice contaminare în sfera ideilor, în castitatea cerebrală a unei vestale a ritmului, a unei preotese a Terpsihorei? Dansatoarea cu picioarele goale, care are o pedanterie elegantă și foarte americană, a scris cîteva pagini interesante în care dezvoltă o teorie personală despre dansul viitorului, și în ceea ce privește brațele ei albe, clasicele ei sărituri și intuițiile ei scilpitoare, se proclamă, cum ați auzit, discipolă a autorului Originii speciilor. L-aș putea adăuga pe inevitabilul Nietzsche, profesor al plăcerii dionisiace, care socotește dansul cea mai deplină manifestare a libertății vieții, cea mai energică și sublimă activitate. Pentru Miss Isadora dansul nu trebuie să aibă nici un artificiu și nu trebuie să fie altceva decît o transpunere sau o concentrare a ritmului universal în ritmul omenesc. Mai mult decît dans, e o mimă; Miss Isadora e însuflețitoarea sculpturii feminine . . . Ea și-a petrecut ceasuri lungi în muzee și a văzut însuflețindu-se marmora statuilor; și la atitudinea fixă a sculpturilor a adăugat gestul dinainte și pe cel următor, completînd astfel poemul formei prin mișcare armonioasă care schimbă liniile înfrumusețîndu-le.

Inițiatora acestui dans, pe care ea îl socotește dansul viitorului, este prin urmare o descoperitoare a trecutului. În orice caz e o creatoare de frumusețe pe care ar îndrăgii-o Fidias și ar lauda-o Barnum . . . Miss Isadora nu e frumoasă, dar probabil în urma îndelungilor contemplări a figurilor plastice din muzee, seamănă cu unele statui și cu unele femei zugrăvite de pictorii antichității. Trupul ei e superb, și cînd apare pe scenă prilejuiește un triumf greu de obținut: raritatea de a întîlni un picior perfect. Impresia elenică se simte. Pentru a aprecia la justa lor valoare dansurile acestei femei originale în cel mai înalt grad, trebuie să ai indispensabile noțiuni de cultură clasică.

Imaginați-vă într-un decor simplu o figură aproape înaripată, într-o tulburătoare semi-goliciune feminină, dar care vă evocă de îndată creațiile de clară și încîntătoare mitologie ale Greciei. E cînd Euridice, cînd Echo, cînd Ariadna. Prin gest, prin expresie,

prin mișcarea schimbătoare, de o încetineală dulce sau de o vioiciune grațioasă, prinde viață durerea lui Orfeu ori așteptarea nimfei în sunetul nciului lui Pan, presimțind bucuria dragostei, ori fuga ei, urmărită de îndrăgostitul Bacchus, frica și înfiorarea lirică, splendidă și sensuală. Unele salturi și mișcări bruște par pentru o clipă nepotrivite pentru acest trup falnic și îmbujorat; dar magia evocării învinge momentul critic, și zeul care a pus stăpânire pe balerina-mimă se manifestă splendid și cuceritor. S-ar putea, desigur, ca un negustor onorabil, care vine la teatru să-și facă digestia, să găsească toate acestea absurde, ori să observe numai acele lucruri care nu constituie farmecul subtil al acestei opere de artă. Cît despre mine, pot spune că în fața acestei performanțe, pline de sugestii, am simțit că-mi vin pe buze cuvinte calde de recunoștință . . . Și Isadora a devenit pentru mine Aglae, Eufrosina, Talia și Echo, fiind însăși Têrpsihore; și prin ea mi s-a părut că văd victoria lui Asopicus din Ormenes, copilul învingător în alergarea de pe stadion, și dansurile care-i slăvesc biruința, și divina Eladă, cu soarele ei de miere și văzduhul ei îndrăgostit. Și m-am gîndit cît de mult s-ar bucura ilustrul meu prieten Guido Spano dacă ar vedea-o pe această Grație dansînd, pe această fiică în carne și oase a Greciei antice.

Ceea ce-i păgîn la Miss Isadora vine și din pictura Renașterii. Ea a ajuns în Grecia trecînd prin Italia. Botticelli i-ar fi făcut portretul și poetul Lorenzo Magnificul i-ar fi închinat o canzone a ballo, căci dansul ei este o consolatio grossissima, cum ar spune bătrînul Antoine Arène.

Dar să ne înțelegem: cuvîntul dans nu e tocmai potrivit pentru spectacolul Isodarei Duncan. Dansuri sînt spectacolele baiaderelor, și ouled-nail, jotele și tarantelele, menuetul, gavota, valsul și polka, și chiar dansurile pe sîrmă cake-walk. Dansurile Isodarei Duncan sînt mai degrabă spectacole de mimă, poeme de atitudine și de gesturi, care nu se supun decît ritmului personal, fără reguli proprii, în afară de cele impuse de natură. Așa trebuie să fi dansat ilustrul rege coregraf David; astfel va fi dansat Salomeea, cea cu părul albastru; așa vor fi dansat efebii pe care-i cîntă Leconte de Lisle, și astfel, într-o noapte cu lună, cu iasomie prinsă în păr, nu știu dacă la Lima ori undeva în Bolivia, doña Juana Manuela Gorriti, după mărturia poetului Ricardo Jaimés Freire. Pentru Miss Duncan nu e nevoie de muzică, sau mai bine zis muzica, în sensul elenic, se află chiar în ea, muzica tăcută a gesturilor ei. Dansul, după teoria ei, se ritmează prin muzica pitagorică, și ritmul sferelor, ritmul a tot ce există, se rezumă în propria sa mișcare ritmică, sub impulsul muzical al sufletului ei. Aceasta, după cum vedeți, e puțin mai complicat decît cunoscutele entrecats ale lui Cleo de Merode sau ale doamnei Zambelli. Pentru dansatoarele obișnuite este adevărată definiția baronului de Massias: cîntecul e cuvîntul muzicii, iar dansul e gestul cîntecului. Pentru Isadora nu e așa. Ea pătrunde în filozofie, și arta ei e mult mai veche. Pe de altă parte, amîndouă aceste lucruri, filozofia și dansul, își corespund. Socrate o învătă să danseze pe Aspasia. Mima picioarelor goale nu are nimic de a face cu Camargo Guimard, Bernay, Mauri; sufletul și picioarele ei sînt trace. Nimic nu datorează lui Blasis, nici lui Lemaitre, nici lui Noverre. Inspirația ei nu se află în dicționarul lui Compañ; dar Lucian ar recunoaște-o ca discipolă a Theei, frigiană ori cretană, iar divinul Stéphane Mallarmé ar face-o să fie urmărită prin pădurea de un faun. Mimă greacă, ce are în cadrul civilizației noastre un vâl pe care strămoșii elini nu-l aveau; asta se cheamă decență. Iată ce zice Compañ, autoritate în materie: «Pentru ca interludiile pieselor de teatru să fie cît mai agreabile, grecii se străduiau să le facă cît mai interesante. După ce se reprezenta un act, dansatorii îl repetau prin salturi și gesturi, și aceasta, urmînd o anumită muzică imitativă a ceea ce s-a reprezentat. Acești dansatori au fost numiți mimi. Trebuie să reținem că acești dansatori au fost ignoranți în arta de a imagina o intrigă, de a o conduce, de a susține caracterele și de a ajunge cu bine pînă la capăt. Cu gesturi indecente ei realizau un amestec monstruos de neghiobii burlești și de precepte morale.

Aveau fața machiată și picioarele goale. Își acopereau trupul cu piei de animale . . . » Vedeți dar că există o mare diferență față de ceea ce face Miss Isadora. Ea depășește în timp reprezentarea antică, făcând să înflorească iarăși cultul ei. Simte și gîndește. Artei sale i se aplică definiția lui Hippeau: pantomima e figurația ideilor și a sentimentelor.

La toate acestea, adorabila nord-americană a adăugat o notă pe care grecii antici nu au cunoscut-o: visarea. Închipuiți-vă că e în stare să realizeze o adevărată minune: dansează nocturne de Chopin. Și nu e ridicolă. Vă înfățișează un clar de lună cu trupul ei melodios. Și auziți cîntecul privighetorii . . .

RUBÉN DARÍO

. . . Isadora ! Să stăruie puțin visarea-mi asupra ei, femeie admirabilă și demnă a acelor epoci și orașe care scăpaseră de regulile bunului gust, răstălmăcindu-le și depășindu-le. Mi-ar plăcea să parafrazez pe Nietzsche și Wilde: «Și-a trăit cel mai minunat dintre dansurile ei ». Puțin o interesau amănuntele. Nu clipea în fața nici unui ochi artist și nu dădea înapoi nicicînd. Era vorba de a trăi laolaltă, dincolo de frumos și urît, de a înșfăca viața și a trăi cu ea nas în nas, ochi în ochi. Era școala lui Rodin. Puțin o supăra pe dansatoarea noastră dacă rochia aluneca și dezvăluia forme informe și carnea tremura și sudoarea șiroia. Totul rămînea în urma pasiunii ei. Cînd copii bărbaților viguroși, și cîștigîndu-i, și reușind să-i aibă, și să-i piardă, în chip groaznic, din cauza unei singure lovituri a nenorocului sălbatic, dansînd la Tocado, acompaniată de orchestra Colonne, sau de un patefon, pe esplanadele Atenei sau Moscovei — așa a trăit această Jocastă și a murit, victima complicității dintre o mașină și un șal roșu. Șal care o ura, o amenința, o avertiza; dar pe care ea îl înfrunta și se încăpățîna să-l poarte.

JEAN COCTEAU

Isadora Duncan este un fenomen cultural atît de excepțional și dacă vrei atît de enigmatic, încît trebuie discutat temeinic. Vreau să spun numai că ea a dărimat principiile baletului academic atît de gingaș și de interesant, dar închisat în rutină, ea a redat dansului libertatea lui emoțională, a făcut din el una dintre expresiile cele mai directe ale sufletului omenesc, bineînțeles deocamdată pentru un număr restrîns de artiști. . .

În centrul concepției despre lume și viață a Isadorei se află o uriașă ură față de viața burgheză de astăzi. Ea avea impresia că și bursa de astăzi și slujba funcționarilor, și munca în uzine și fabrici în zilele noastre și tot traiul cotidian, mic-burghez, și totul, cu excepția unei părțicele din lumea rurală rămasă sănătoasă, reprezintă o abatere brutală și prostească de la legile firii. . .

Dimpotrivă lumea antică, eroică, îi apărea într-o lumină ideală. Această lume o vedea în statuile antice, o găsea în descrierile spectacolelor din vechea Eladă și în pedagogia elenă.

Isadora întrunea într-un chip original idealismul cu materialismul. Da, în multe privințe ea era materialistă. Astfel pentru ea pe primul plan se afla cultul corpului. Ea repeta mereu că trupul omului este omul însuși și că cel ce neglijează trupul... săvârșește o crimă îngrozitoare.

Dacă oamenii ar acorda atenție trupului lor, l-ar cultiva, s-ar supune legilor dezvoltării lui, nu i-ar încălca cu nimic libertatea, ba dimpotrivă ar ajuta acesteia să se manifeste, trupul ar deveni minunat și nu numai în construcția sa — construcția aceasta poate fi alterată ereditar și de neîndreptat — dar mai ales în mișcările lui. Astfel chiar și un cocoșat, dacă ar ști să-și cultive trupul, ar putea deveni un om plăcut și ar putea câpăta acea fericire pe care o dă omului deplină libertate a mișcărilor sale.

Isadora socotea grația ca fiind expresia acestei libertăți. Grația este ușurința extraordinară și simplitatea cu care organismul uman atinge scopul propus. Ea socotea că dacă trupul uman va deveni grațios, va avea libertate în mișcări, aceasta va înrăuri în bună măsură conștiința oamenilor și chiar viața lor socială.

... Știrea Revoluției care se desfășura în Rusia țaristă, perspectivele uriașe ale revoluției culturale afirmate de guvernul sovietic, au determinat-o pe Isadora să rupă pe neașteptate cu lumea burgheză, și în ciuda faptului că mulți o priveau ca e un pas primejdios și însăși prezența ei în Rusia cuprinsă de revoluție e o primejdie, în ciuda amenințărilor pe care l le făceau antreprenorii capitaliști, a venit totuși în Moscova aceea rece și înfometată, în anii cel mai grei din istoria țării noastre. Aici și-a început ea activitatea.

A reușit să se acomodeze foarte bine cu viața noastră de atunci mizeră și lipsită de orice confort. A înțeles dintr-odată care sînt cauzele cărora li se datorește această situație și a căutat pe cît posibil să formuleze cît mai puține pretenții la adresa guvernului nostru. Mi-era teamă că are să-și piardă curajul și are să lase totul baltă. Ajutorul pe care îl acordam noi era cu totul neînsemnat. Ea, persoana, trăia exclusiv din dolarii pe care-l avusese și niciodată n-a căpătat pentru uzul ei nici o copelcă de la guvern sau de la partid.

... Isadora a adus flacăra sufletului său plin de ideal în munca ei. Adeseori căuta să-mi demonstreze că vor mai trece, bineînțeles, ani foarte grei, dar ea va reuși și să dea o mare amploare inițiativelor sale. . .

Dacă acești ani mai liniștiți și mai « luxoși » ar fi venit mai devreme . . . cred că Isadora ar fi jucat un rol foarte important nu numai în civilizația noastră, dar în genere în educația fizică a poporului nostru. . .

Din păcate nu sîntem astăzi în măsură să punem problema răspîndirii largi a coregrafiei etice a Isadorei Duncan, dar această vreme a venit. Atunci cînd ea ne oferea toate forțele sale, toată viața sa, cînd încerca să strîngă mii de copii de muncitori pentru a-l învăța libertatea mișcărilor, grația și exprimarea unor înalte sentimente umane, puteam doar să-l mulțumim în chip platonice, s-o subvenționăm cu nimica toată și în cele din urmă, strîngînd din umeri, să-i spunem că epoca noastră este mult prea aspră pentru asemenea scopuri.

Aceasta nu împiedică însă să ne aducem aminte cu multă recunoștință și veșnică simpatie de artista dispărută dintre noi în chip atît de tragic, de omul cu suflet mare.

A. V. LUNACEARSKI



LENIN APLAUDĂ PE ISADORA DUNCAN

În ziua de 7 noiembrie 1921, cu prilejul celei de-a patra aniversări a Revoluției din Octombrie, la Teatrul Mare din Moscova a avut loc primul spectacol al Isadorei Duncan. În program figura *Simfonia a VI-a*, *Patetica* lui Ceaikovski, *Marșul slav* de același compozitor și *Internaționala*, în finalul căreia Isadora aducea pe scenă 150 de copii îmbrăcați în tunici roșii, dintre elevii care frecventau zilnic cursurile pregătitoare ale viitoarei școli organizate de Duncan. Numai 40 din acești copii urmau să devină cu adevărat elevii școlii. Nu știu dacă Duncan avea sau nu dreptate în felul în care interpreta *Simfonia a VI-a* pentru care Ceaikovski nu ne-a lăsat nici un fel de indicații, dar sensul pe care i l-a dat cu mare artă, este incontestabil profund și înălțător.

— Din haosul sunetelor, dintr-un număr uriaș de îmbinări ale acestora, compozitorii, printr-un proces de muncă inexplicabil, realizează marea armonie a muzicii, spunea Isadora Duncan. După părerea mea, compozitorii nu aparțin oamenilor obișnuiți. Dar mai ales când ascult *Simfonia a VI-a*, această convingere a mea

devine mirare nemărginită. Încerc să pătrund tainele acestei mărețe opere, dar nu pot înțelege cum de-a putut acest om care hoinărea în împrejurimile Parisului, îmbrăcat ca oricare altul, să realizeze această muzică genială, cum de-a putut Ceaikovski, căutînd în suburbiile Parisului pe fosta sa profesoară, să dea această creație genială . . . De ce și cum a început să răsune ceea ce avea să devină ulterior o culme înaltă a muzicii simfonice?

Totuși Isadora Duncan nu impunea niciodată altora felul său de a înțelege această simfonie. Ea spunea și scria adesea că, fiind un om al lumii vechi, poate arăta elevilor săi, oameni dintr-o lume nouă, numai căile pe care ei vor ajunge singuri la țel.

— E greu de spus dacă în interpretarea sa Duncan a reușit să descopere intenția adevărată și profundă a compozitorului pentru că, repet, Ceaikovski n-a lăsat nici un rînd de explicare a simfoniei. În orice caz, Duncan a creat o imagine paralelă simfoniei, de o uriașă expresivitate, întemeiată în toate amănuntele sale pe muzica lui Ceaikovski.

Serile Isadora Duncan lucra în studio la *Simfonie* și la *Marșul slav*.

În vremea aceea se afla la Moscova comunistul francez Henri Gilbau, ulterior un renegat, care venea adeseori s-o viziteze pe Duncan. Auzind că în *Marșul slav* se repetă de două ori cîteva măsuri din Imnul țarist *Doamne, apără-l pe țar*, el se îngrozi.

— Este nemaipomenit ! Inadmisibil, jignitor, provocator ! bombănea el ca o morișcă.

— Vous êtes fou ! îi răspundea Isadora.

— Cest une sottise ! striga el. De 7 Noiembrie, la un spectacol de gală, măsurile din imnul țarist ! E o greșeală politică. Se va crede că ai făcut-o anume. Lunacearski n-are s-o admită niciodată ! Lunacearski n-are să permită !

Isadora hotărî să-i invite pe Lunacearski și pe Krasin la una din repetițiile în studio.

Au venit amîndoi, și au asistat în tăcere la întregul spectacol în care Duncan dansa singură toate cele patru părți ale *Simfoniei a VI-a* după care urma *Marșul slav*. La sfîrșit, Lunacearski rosti :

— E colosal !

Duncan niciodată n-a fost de acord cu interpretarea generală dată *Marșului slav* și nici cu semnificația pe care i-o acorda Ceaikovski, care îl scrisese în cîntec eliberării bulgarilor de sub jugul turcesc, cu ajutorul armatelor țariste.

— Nu pot să cred, spunea ea, că un om atît de mare ca Ceaikovski, un om care gîndea profund ca un filozof, putea să se mărginească să exprime în această operă grandioasă o singură Idee. Un om ca Ceaikovski nu putea să nu includă în acest marș bogățiile gîndirii și speranței : speranța în eliberarea viitoare a Rusiei de țarism.

. . . În sunetele surde ale primelor măsuri din *Marșul slav*, Duncan ieșea din culise într-o tunică de culoare roșu închis, ce semăna a rubașcă rusească, încovoată, cu mîinile parcă legate la spate. Și pășea, ai fi zis o veșnicie întreagă, cu un pas greu, de parcă ar fi fost un om ce se ridica din străfundurile cele mai adînci ale minelor întunecate, un om ce nu mai văzuse de mult lumina, strivit, înrobît, un om ce venea din întuneric la lumină. Și lat-o în mijlocul scenei. Este încă încătușată, dar totuși umerii parcă l s-au îndreptat. Ascultă cu atenție sunetele unui marș optimist ce răsună în depărtare, aude ritmul pașilor ce vestesc eliberarea. Este asemenea unui rob cu trupul înfiorat care ascultă, chinuindu-se, sunetele ce se apropie și parcă nu-i vine să creadă că le aude. Cu o bucurie încă temătoare începe ea să bată cu un picior ritmul marșului ce răsună tot mai

tare. Dar pe neașteptate chipul ei exprimă groază. Goarna răsună a chemare pentru alții! Înșelăciune! Ca o sabie străpunge glasul de aramă al imnului blestemat. Ea se prăbușește în genunchi, strivită de pământ, părul ei mătură cu pletele acest pământ, tot trupul i se leagănă în disperare și durere. Dar iat-o că se ridică aspră și amenințătoare și noi cu toții vedem cătușele acelea invizibile, împreună cu ea trăim o încordare supraomenească a forțelor, ne înfiorăm de zgomotul asurzitor cu care rupe cătușele și aruncă lanțul.

Omul și-a eliberat brațele încatușate de veacuri! Le ridică în sus. Mîinile sînt urîte, schilodite de mizerie, degetele chircite, încremenite în convulsii. Și Duncan însăși tremură văzînd aceste mîini urîte, schilodite. Tremurul o zguduie, și împreună cu ea ne cutremurăm și noi. Din nou răsună glasul de aramă al imnului țarist, și de astă dată Duncan se transfigurează: picioarele ei au găsit un fundament solid, ea s-a ridicat toată, gata de luptă, gata să-și apere viața. Brațele i s-au ridicat în sus, chipul, ochii privesc în sus acolo unde plutește vulturul cu două capete. Goarna răsună cu ultimul strigăt înainte de a amuți. Duncan se aruncă și sugrumă pasărea funestă. Brațele îi cad obosite, din piept izbucnește o răsuflare de bucurie și de mare ușurare. Pe chipul ei se citește bucuria victoriei și a eliberării, lacrimi de fericire îi curg din ochi.

Desigur că este greu să redai în cuvinte forța pe care a demonstrat-o arta Isadorei Duncan în *Marșul slav*.

În ziua de 7 Noiembrie, Teatrul Mare era atît de ticsit de oameni, încît în cîteva loje au fost distruse barierele despărțitoare.

Din cauza numărului uriaș de spectatori care vroiau să asiste la spectacol, s-a întîrziat cu începerea lui. Chiar și coridoarele erau ticsite de public.

Emoționați, alergînd încolo și-ncoace, preocupați de spectacol, nici n-am auzit că la spectacol a venit și Lenin.

Patruzeci de ani mai tîrziu, în ziarul bulgăresc *Frontul literar* a apărut un articol al lui Hristo Pacov, colonel în armata bulgară.

Hristo Pacov era în 1921 elev al primei școli sovietice de aviație militară. Comisarul politic al școlii i-a dat un bilet să participe la festivitatea organizată la Teatrul Mare cu prilejul aniversării revoluției.

Hristo Pacov scrie în amintirile sale: « Aveam un bilet în stal. Pe neașteptate, toți spectatorii s-au ridicat în picioare, privind spre loja guvernamentală situată în mijloc. Din toate părțile se auzea un murmur: Ilici . . . Ilici . . . Ilici . . .

În lojă, doar la cîteva pași de noi apăru Lenin zîmbind, însoțit de Dzerjinski și de adjunctul acestuia, Menjinski. Lenin ridică brațul în chip de salut și toată sala ticsită îi răspunse cu aplauze fără de sfîrșit.

Priveam mereu, poate mai des decît spre scenă, spre loja guvernamentală, căci acolo, doar la cîteva metri de noi, se afla Lenin. Îi vedeam limpede chipul însuflețit și expresiv. Era un spectator neobișnuit de sensibil, care recepționa cu multă acuitate tot ce se petrecea pe scenă.

Lenin stătea aplecat puțin peste balustrada lojei. Iar cînd răsunară ultimele acorduri ale *Internaționalei*, Vladimir Ilici se ridică în picioare și exclamă cu voce tare de tot:

— Bravo, bravo, miss Duncan!

Peste cîteva clipe, pe scenă apăru Lunacearski. El declară că Isadora Duncan este gata să repete scena finală a baletului dacă spectatorii vor cînta împreună cu ea *Internaționala*. Publicul primi această propunere cu entuziasm. Și cînd Duncan apăru pe scenă, toți se ridicară în picioare și fără a mai aștepta orchestra, începură să cînte *Internaționala*. Împreună cu toată sala cînta și Vladimir Ilici ».

ILIA ȘNEIDER



LOÏE FULLER

... De la acel blci confuz și prăfos, nu păstrez decât o singură imagine vie și scînteietoare: Doamna Loïe Fuller. Ce-a mai rămas din omuleții Guillaume și Cléo de Mérode în cuiasă de aur, din trotuarul umblător, din mareoramele, și stereoramele, din castelul pe care-l vedeai cu acoperișul în jos și din fîntînile luminoase? Dimpotrivă, ar fi posibil să uit pe femeia care descoperise dansul epocii sale? Răsucită în aer sub semnul torței și al părului, o americană mătăhăloasă, destul de urltă și cu ochelari, în picioare pe un chepeng cu facle, manevrează cu niște prăjini valuri de voaluri diafane, și sobră, activă, invizibilă, ca bondarul pe floare, — vînzolește în jurul ei o nesfîrșită orchidee de lumină și stofă, care se înfășoară, plutește, își schimbă forma, ca vasul în mîinile olarului. « Maxim's », « Le Grand Palais », « Lalique » firește ! Ele vă oferă o idee despre 1900, ridică o carcasă de focuri de artificii. Dar să aducem omagii aici și dansatoarei ce creaa acele focuri de artificii, elementului ce înălța acea fantomă a unei epoci, în care femeia (cu dessous-urile și grațiile ei unduioase) domnește atît de imperios, încît pînă și în quadrigele de marmoră de pe Grand Palais luase locul rezervat de obicei tinerilor.

JEAN COCTEAU

O LUME :

DIAGHILEV ȘI BALETELE RUSE

AUGUSTE RODIN : NIJINSKI

... În dans, ca și în arta statuară și în pictură, zborul și mersul înainte au fost împiedicate de rutină, de prejudecăți, de lene și neputința înnoirii. Iubim atât de mult pe *Loie Fuller*, pe *Isadora Duncan* și pe *Nijinski* tocmai pentru că au recâștigat libertatea instinctului și au regăsit sensul unei tradiții întemeiate pe respectul naturii. De unde puțința lor de a exprima toate aceste emoții ale sufletului omenesc. Ultimul venit, *Nijinski*, se bucură de privilegiul distinctiv al perfecției fizice, al armoniei proporțiilor și al extraordinarei puțințe de a-și supune corpul interpretării sentimentelor celor mai diverse. Îndureratul mim din *Petrușka* ne dă iluzia, cu saltul său final din *Spectrul Rosei*, a unui zbor în infinit, dar în nici un rol *Nijinski* n-a apărut atât de desăvârșit ca în ultima sa creație din *După*



amiază unui Faun. Nici un salt, nici o ținșnire, nimic altceva decât atitudini și gesturi de o animalitate abia conștientă: el se-ntinde pe jos, se sprîjină în coate, merge pe vine, se ridică, înalțează, se trage înapoi, cu mișcări cînd lente, cînd sacadate, nervoase, unghiuloase; privirea sa pîndește, brațele se întind, mîna se deschide în vole, degetele lipite, capul se răsucește cu o poftă de stîngăcle voită și pe care ai crede-o naturală. Între mimică și plastică, acordul este absolut, corpul întreg spune ceea ce vrea spiritul: el are frumusețea frescel și a statuarilor antice; este modelul Ideal după care îți vine să desenezi, să sculptezi.

Puteți lua pe *Nijinski* drept o statuie, atunci cînd la ridicarea cortinel apare lungit pe jos, un picior îndoit, cu fluierul lipit de buze; și nimic nu este mai impresionant decît elanul său, atunci cînd la sfîrșit, se întinde cu fața la pămînt, pe voalul luat pe furiș pe care-l sărută și-l strînge cu fervearea unei voluptăți pasionate.

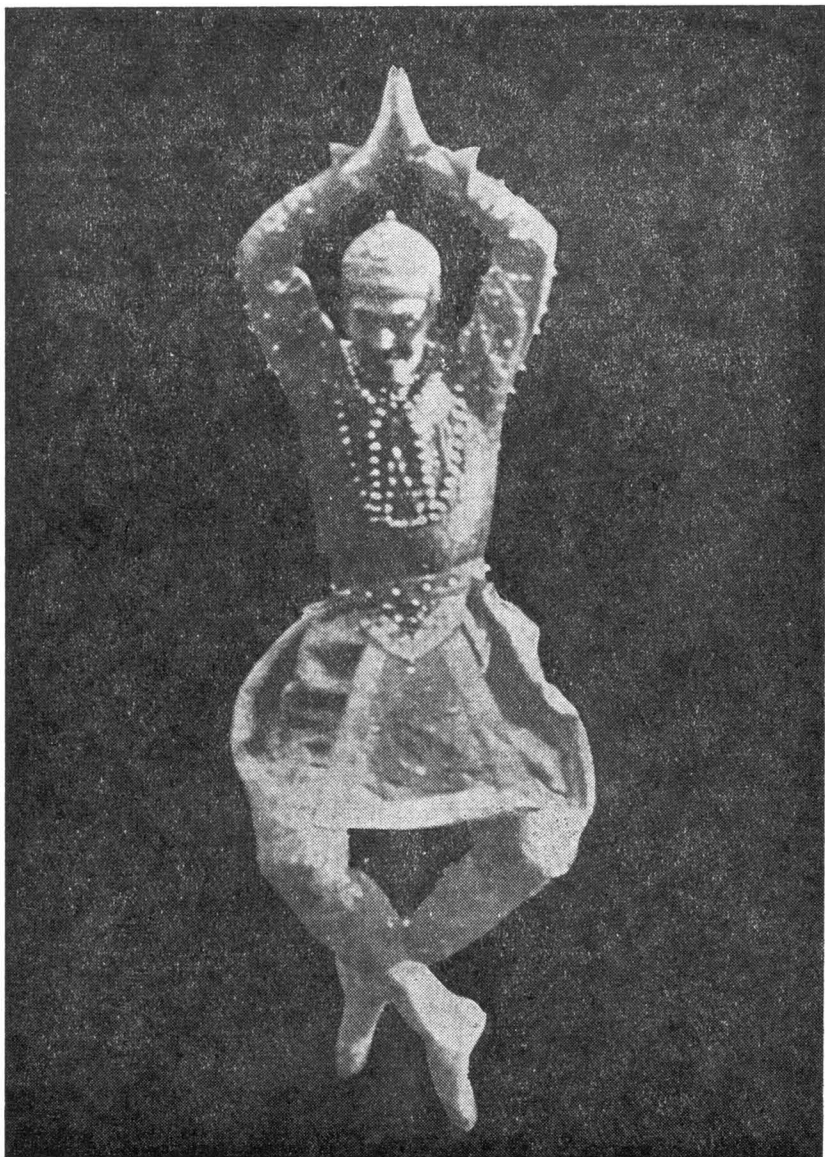
Aș vrea ca oricare artist care-și iubește cu adevărat arta, să asiste la această desăvîrșită întrupare a idealului frumuseții Greciei antice.

... Nu m-a atras niciodată arta convențională a baletului, așa cum este el practicat pe nenumărate scene subvenționate, câteodată cu o perfecție stupidă, și nici bravura cîntăreților și a violoniștilor. Frumusețea este un lucru rar atins cînd o cauți. Este firesc ca falsii artiști, iritați împotriva capriciului și a divinei gratuități a inspirației, să încerce s-o înlocuiască prin practica superstițioasă a unei rețete și prin acel travaliu înverșunat căruia buza zeflemitoare a latinului Janus îi decernează titlul de *improbis*. Dar nu se cîștigă coroana Franței spărgînd pietre și priceperea niciodată nu va merita Grația. Eram deci unul dintre cei ce nu apreciau alt dans decît cel al Orientului, unde picioarele părăsesc rareori pămîntul și care este, fie un discurs în care fraza, pornind din nodul central al mușchilor și viscerelor și adresîndu-se cu corpul care rotindu-se în toate punctele unei circonferințe, se desfășoară de la articulații pînă la ultimele falange, — lenta expunere sau dimpotrivă arderea instantanee a unei mișcări complete, — fie răspunsul neobosit al Apariției către un vers de o sută de ori reluat și repetat de către flaut și tobe.

Nijinski aducea altceva, picioarele părăseau în sfîrșit pămîntul, el aducea sări-tura, cu alte cuvinte victoria respirației împotriva greutateții. Așa cum cîntărețul sau actorul nu face decît să amplifice prin mișcarea brațelor sale ascensiunea pieptului înălțat care se umple de aer, tot astfel și Inspirația dansatorului și acest elan al dorinței noastre către viață este destul de puternic pentru a-l detașa de sol; acesta nu mai este decît o trambulină pe care o calcă triumfător ! Este posesiunea corpului prin spirit și folosirea materiei de către suflet, încă, și încă, și din nou, și încă o dată, avîntă-te, pasăre mare, în împlinirea unei sublime înfrîngerii ! El revine, precum un rege coboară, și din nou se avîntă ca un vultur, ca o săgeată zvîrlită de propriul său arc. Pentru o clipă sufletul poartă trupul, acest înveliș a devenit flacăra și materia a trecut în extaz și țipăt ! Străbate scena ca un fulger, abia s-a îndepărtat și a revenit asupra noastră ca un trîznet. Este nobila creatură umană în stare lirică, el intervine ca un zeu în mijlocul dansului nostru de negri ! El zugrăvește din nou pasiunile noastre pe pînza eternității, el reia fiecare din mișcările noastre cele mai profane, le transpune în lumea preafericită a inteligenței, a puterii și a eterului. Tot astfel și în *Sheherezada* cînd sclavul o clipă încovoiat ca un arc parcurge sau mai degrabă măsoară, desenează și născocțește cu cele zece tușe electrice de la capătul brațelor sale care nu mai sînt brațe, ci în același timp buze, o limbă nesățioasă și spirit, un trup ideal în jurul trupului real de-abia întrezărit al frumoasei femei, acest gest care ar fi putut fi lubric capătă o noblețe și o demnitate de nespui.

Și După amiaza unui *Faun*, ah cîtă frumusețe, cîtă bucurie, se întîmpla pentru mine pe terasa aceasta pierdută în mijlocul pădurii virgine pe care o cunoaște bine prietenul meu *Milhaud*, aproape de un mare bazin revărsîndu-se sub un zid de pietre verzi și luna strălucind intens printre frunze, precum cimbalele prin golurile orchestrei !

O dată, *Nijinski* a consimțit să vină să dejeneze cu mine la Legație și am putut să-l privesc de aproape. Mergea în felul tigrilor, nu era trecerea unei greutate inerte dintr-un echilibru într-un alt echilibru, ci complicitatea elastică cu greutatea, ca și cea a aripei cu aerul, cu acest întreg aparat mușchiular și nervos, cu un corp care nu este un trunchi sau o statuie, ci expresia în întregime a puterii și a mișcării. Orice gest, oricît de mic, ca de pildă atunci cînd întorcea spre noi



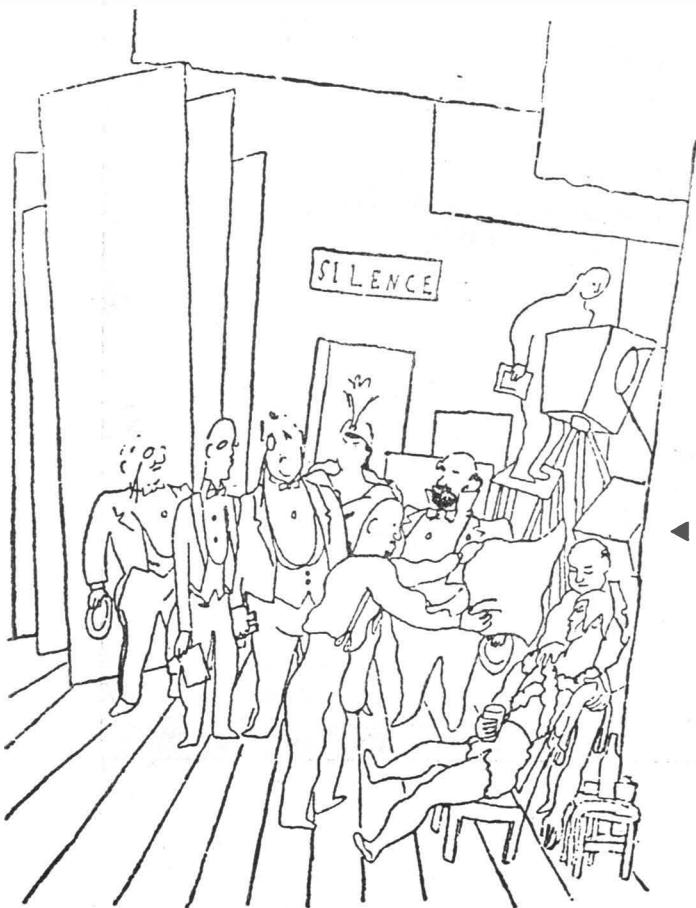
bărbia, când capul său mic vira subit pe gâtul său lung, *Nijinski* îl îndeplinea cu splendoare, cu o vivacitate totodată feroce și suavă și cu o autoritate fulgerătoare.

... Și acum pe chipul divinului dansator s-a așternut un vâl negru. El se află undeva la Paris și eu sînt în Los Angeles și doamna *Nijinski* așezată lîngă mine în holul hotelului îmi arată desene ciudate. Sînt figuri omenești și propriul portret al Silfului, desenate pe traiectorii ce se încrucișează. La întîlnirea și în centrul forțelor circulare și a vîrtejurilor algebrice se înalță o ființă zămislită dintr-o interferență a liniilor! Ca și cum omul ar fi fost făcut, membre și chip, dintr-o încrîngătură și dintr-un focar de mișcări pe care dansatorul le împrășteie și le reia, funcția unui număr, centru beat, împlinirea unui suflet în străfulgerarea unei scînteii.

Izbăvire, acolo, *Nijinski*, Dumnezeu aibe în grijă sufletul tău acoperit de penumbră! Dincolo de hotarul unde prietenia se oprește respectuos, dincolo de hotarul unde cele două surori înlănțuite, admirația și mila, meditează și-și amin-tesc, rugăciunea poate străbate.

În românește de T. P.

27 martie 1927



◀ COCTEAU: În culise, *Nijinski*, după celebrul zbor din *Spectrul rozzei*

NIJINSKI ▶





IGOR STRAVINSKI: DIAGHILEV

... Diaghilev nu era în nici un sens un intelectual. Era prea senzual pentru asta; de altminteri, intelectualii n-au niciodată un bun gust autentic — și cine a avut mai mult bun gust decât Diaghilev? Era totuși, foarte cultivat — un erudit în anumite domenii din istoria artei și o autoritate în ce privește pictura rusă. Fusese toată viața și bibliofil, iar biblioteca lui era una din cele mai frumoase din lume. Dar era obsedat de superstiția că ar fi incapabil de orice adevărată analiză intelectuală. Uneori, îmi venea să cred că superstiția lui era patologică. Purta amulete, rostea formule talismanice; ca doctorul Johnson număra pietrele de pe pavaje; evita cifra treisprezece, pisicile negre. Valetul său de cameră Vassili stătea totdeauna lângă el să-i dea șervete plușate sau perii de cap; și cunoașteți caricatura lui Cocteau: Vassili fusese dresat să îndeplinească superstiția cea mai ortodoxă, a rugăciunii, căci deși nu era credincios, totuși nu voia să excludă cu totul posibilitatea de izbăvire creștină. Vassili ml-a povestit că într-o zi, în drum spre America, în 1916, Diaghilev fusese atît de înspăimîntat de furtună, încît l-a obligat pe valet să se așeze în genunchi și să se roage; pe cînd el, Diaghilev stătea întins pe pat frămîntîndu-se pentru amîndol — o adevărată diviziune a muncii.

Chiar eu îmi amintesc că în timpul unei călătorii, în canalul Mînceii, se ulta mereu la barometru, își făcea cruce și spunea: « Salvo, Salvo ».

Diaghilev se temea de *la jettatura* și obișnuia să facă semnul consacrat cu Indexul și degetul cel mare pentru a îndepărta vraja. Într-o zi, la teatru, pe cînd stăteam împreună la taifas, am fost surprins văzîndu-i mîna dreaptă ocupată să facă acel semn, în timp ce — ca să mă exprim așa — continua să vorbească cu cealaltă: « Ce faci, Serioja? » l-am întrebat. Mi-a arătat trei bărbați care se aflau în urma lui și mi-a spus că unul din el era *Il mallochio*. Utlîndu-mă la ei am văzut că se înșela și i-am spus, dar a refuzat să nu mai facă semnul pînă cînd cel trei bărbați n-au plecat.



IGOR STRAVINSKI: *Chroniques de ma vie*

... Succesul sezonului a fost al *Baletelor ruse*, ceea ce i-a dat prilejul lui Diaghilev să realizeze în sfîrșit un proiect care îl obseda de mult: de a reînsufla capodopera baletului nostru clasic, *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski. Cunoșcînd marea mea admirație pentru acest compozitor și știînd că îi aprobam în totul ideea, m-a rugat să-l ajut la îndeplinirea încercării lui.

... O dată sarcina terminată, am plecat la Londra. Acolo, am văzut, realizată de Diaghilev, capodopera lui Ceaikovski și Petipa. Diaghilev a muncit la ea cu dragoste și a folosit încă o dată profundele lui cunoștințe privind baletul. Și-a pus tot sufletul și toate forțele în modul cel mai « dezinteresat », căci aici nu era vorba de a se afirma ca novator și de a atrage prin noi forme curiozitatea publicului. Prezenta un balet clasic cu o reputație consacrată și dezyăluia vasta sa înțelegere și libertate spirituală, știînd să vadă bine nu numai în valorile zilelor noastre sau ale epocilor îndepărtate, dar și — ceea ce-l o calitate excesiv de rară — în valorile perloadel care ne preceda lmediat.

Era o adevărată bucurie pentru mine să particlp la această creație nu numai din dragoste pentru Cealkovski, dar și datorită profundeii admirații pentru baletul

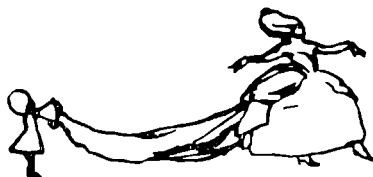
clasic, care prin ceea ce are mai esențial, prin frumusețea arhitectonice și rigoa-
rea aristocratică a formelor lui, corespunde cum nu se poate mai bine concepției
mele despre artă. Căci, aici, în dansul clasic, văd triumful concepției savante asupra
divagației, a regulei asupra arbitrariului, a ordinii asupra fortuitului. Dacă vreți,
ajungăstfel la eterna opoziție, în artă, dintre principiul apollinic și principiul dionisiac.
Ultimul presupune drept țel final extazul, adică pierderea de sine, în timp ce
arta solicită înainte de orice conștiința artistului. Așadar, alegerea mea în fața
celor două principii nu poate fi pusă la îndoială. Și, dacă apreciez atât de mult
baletul clasic, nu este numai o problemă de gust, ci recunosc în el tocmai
expresia perfectă a principiului apollinic.



68



69



PASĂREA DE FOC

De îndată ce a fost conceput planul lui Diaghilev de a organiza spectacole la Paris, am simțit cu toții că printre baletele montate de mine la Petersburg, care urmau să alcătuiască repertoriul pentru capitala Franței, lipsea un balet cu caracter pur național, lipsea un balet inspirat din viața Rusiei sau scris pe o temă de basm rusec. Atunci cu toții (Diaghilev, un grup de pictori și cu mine) începurăm să căutăm un subiect. Cele mai bune prelucrări literare ale basmelor rusești fuseseră folosite înaintea noastră (mai ales de Rimski Korsakov în operele sale). Toate personajele, create de fantezia poporului apăruseră deja pe scenă. Numai *Pasărea de foc* rămăsese nefolosită, deși *Pasărea de foc* este creația cea mai fantastică a basmului popular și totodată cea mai potrivită pentru intrupare în balet. Dar nu există un singur basm despre *Pasărea de foc*, care să fie potrivit în întregimea lui pentru o punere în scenă ca balet. De aceea m-am apucat să « comasez » într-un singur basm diferite variante cunoscute. L-am recitat pe Afanasiev și alte culegeri de basme, și în temeiul lor am realizat un libret de balet. Pe vremea aceea ne adunam foarte des seara la Alexandr Nikolaevici Benois. În timp ce beam ceaiul, citeva seri de-a rîndul am relatat comesenilor libretul *Păsării de foc*. De fiecare dată mai venea câte un pictor care nu știa nimic despre noul balet și trebuia să povestesc din nou subiectul. Aș fi renunțat, dar Benois insistă. Începeam să povestesc din nou și de fiecare dată mă entuziasmam. În timpul fiecărei povestiri apărea câte un nou amănunt și în sfîrșit ultimul musafir a fost pus la curent cu toate amănuntele baletului pe care astăzi îl cunoaștem cu toții sub denumirea de *Pasărea de foc*.

Ulterior, doar două modificări au mai fost introduse. Așa cum concepusem eu inițial baletul, *Pasărea de foc* dăruia țareveciului Ivan niște « gusli » fermecate cu ajutorul cărora el determina împărăția păcătoasă a lui Koșcei să joace. După sfatul lui Benois și pentru că la Paris se aștepta punerea în scenă a operei Sadko (unde de asemenea se cîntă din « gusli ») am renunțat la acest instrument. Ulterior, cedînd dorinței lui Stravinski, am căzut de acord să înlocuiesc dansurile vesele și horele cu care vroiam să închei baletul printr-o apoteoză. . .

Cînd se puse problema compozitorului, toți își exprimară dorința ca muzica s-o scrie A.K. Liadov, acest artist atît de subtil care mai realizase pînă la ora aceea o serie de ilustrații muzicale remarcabile pentru basme rusești. Ne era frică doar că, lucrînd foarte încet, baletul nu va fi gata pentru sezonul de la Paris. Speranța ne era în Diaghilev, care urma să-l convingă și să-l grăbească. După ce transpusei libretul pe hîrtie, la mine acasă se întruniră o serie de persoane, printre care și Liadov pe care subiectul îl pasionă de îndată. Așteptam ca basmul să devină tablouri muzicale ale celui mai rus dintre compozitorii ruși ale acelei vremi. Decorurile și costumele erau comandate lui A.I. Golovin, acest vrăjitor al culorilor și cunoscător al stilului vechi rusec.

Lunile treceau. Nu mai știam nimic de Liadov, și începurăm să fim îngrijorați. Într-o zi Golovin ne spune că tocmai se întîlnise cu Liadov.

— Ei, ce face? Ce se aude cu baletul? E gata muzica? exclamarăm cu toții îngrijorați.

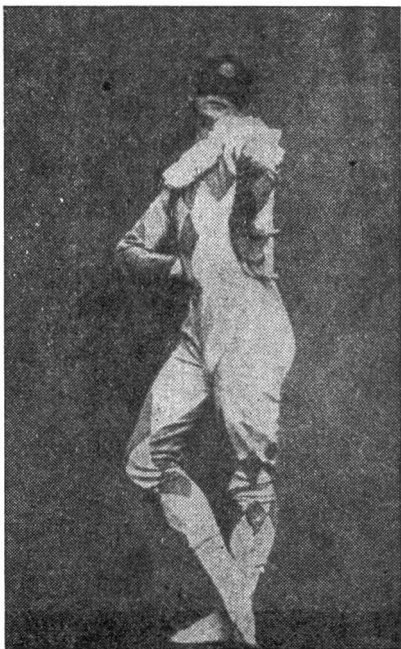
Golovin clătină întristat din cap.

— Liadov mi-a spus că a și cumpărat hîrtia cu portative. . .

Hotărîrăm pe loc să renunțăm la colaborarea lui Liadov și să căutăm un alt compozitor. Dar cine să fie acesta? Unde să-l găsim? . . . Diaghilev rezolvă această problemă. El sugerează numele unui compozitor începător, I.F. Stravinski. Nimeni dintre noi nu-i cunoștea muzica. Diaghilev ne spuse că în curînd se va cînta o lucrare a acestui compozitor, *Focuri de artificii*, că este foarte talentat și să mergem cu toții să-l ascultăm, iar apoi să hotărîm.

Nu-mi mai amintesc dacă am făcut pentru prima oară cunoștință cu muzica lui Stravinski și cu autorul însuși, la concert sau la o repetiție. Mi-amintesc doar că eram împreună cu Diaghilev și cu Benois. De noi se apropie un tînăr emoționat și enervat. Era indignat de atitudinea muzicienilor față de muzica sa. Concertul era executat de orchestra teatrelor imperiale, cea mai splendidă orchestră. Mulți muzicieni erau profesori la conservator. Orchestra era admirabilă, dar cu spirit întrucîtva conservator și experiențele îndrăznețe ale tînărului compozitor șocau pe muzicienii de prestigiu. Ei tratau fără respect muzica lui Stravinski, după propria lui expresie « își băteau joc de ea ».

Înțelegeam starea de spirit a tînărului autor. . . Și eu cu puțin timp înainte trecusem prin aceleași experiențe. O serie de balerine « de prestigiu » nu recunoșteau inovațiile mele. Dar de partea mea era tineretul. În orchestră însă nu existau tineri.



Focurile de artificii n-au avut succes la public, dar pe Diaghilev și pe mine muzica aceasta ne-a încântat. Era exact ceea ce ne trebuia pentru *Pasărea de foc*: o muzică ce arde, înflăcărează, scînteiază. Era ceea ce-mi trebuia pentru imaginea focului în balet. . . Diaghilev comandă lui Stravinski muzica pentru balet și cîrînd începu prima și cea mai interesantă dintre colaborările noastre cu noul compozitor.

Am avut ocazia în viața mea să pun în scenă multe baletе, dar nici cu Stravinski însuși și nici cu alți compozitori n-am lucrat niciodată într-o colaborare atît de strînsă ca atunci. . . Baletul mergea repede. Sistemul de lucru era nou. Nu așteptam să-mi vină muzica în formă definitivă. Stravinski aducea primele schițe, venea cu primele idei. Mi le executa, eu mimam scenele. La cererea mea el dijunга temele în fraze scurte corespunzătoare momentelor, unor gesturi sau poze. Îmi amintesc că mi-a adus o melodie rusă splendidă care urma să însoțească apariția țareveciului Ivan, iar eu l-am rugat să nu execute toată melodia în întregime deodată, ci să dea doar unele aluzii la temă, unele note izolate în momentul apariției lui Ivan pe gard, altele în clipele în care el privește în jur grădina fermecată, altele cînd sare de pe gard. . . Stravinski cînta la pian. Eu interpretam rolul țareveciului. Pianul era gardul. . . Stravinski îmi însoțea jocul cu fragmente din melodia țareveciului. . . Apoi eu am executat partitura țarevnei. . . pe urmă am



MICHEL FOKIN în *Carnaval*

fost Koșcei cel rău... Tot jocul meu găsea reflectarea cea mai plină de pitoresc în sunetele pianului la care cînta Stravinski, pasionat și el de această muncă interesantă.

Sistemul de a crea un balet poate fi diferit. Am avut prilejul să realizez balet pe muzică compusă de mult, și nu pentru balet, ci pentru teatru. În aceste cazuri, ba foloseam programa sau aluziile la programă pe care le aflam în note (*Pre-ludiile, Carnavalul*), ba Imaginam o programă pentru o muzică lipsită de ea (*Sinfonia a VI-a, Capriciu spaniol*). Alteori foloseam altă programă decît cea la care se referise compozitorul (*Sheherezada*) sau renunțam la orice programă (*Silfidele*). Uneori prezentam compozitorului un libret prelucrat și căpătăm apoi muzica scrisă pe subiectul meu într-o formă finită (așa s-a întîmplat cu baletul *Daphnis și Chloe*). Mi s-a întîmplat să primesc balet pe subiectul gata scris. În asemenea cazuri, în afară de compoziția dansurilor, trebuia să imaginez detalii de scenă, pentru a da justificare dramatică fiecărei fraze muzicale (de pildă baletul *Petrușka*).

Toate acestea sînt forme de lucru cu totul diferite și nu am intenția să recomand vreunul din sisteme.

Nu vreau să spun că baletul trebuie neapărat scris în maniera în care am lucrat, Stravinski și cu mine, la *Pasărea de foc*. Totuși vreau să adaug că cel mai interesant este sistemul de colaborare creatoare între maestrul de balet și compozitor, cînd ei realizează împreună sensul fiecărui moment al muzicii. Bineînțeles, e nevoie de înțelegere reciprocă, e nevoie ca fiecare să stimuleze ăntezia celuilalt. În acest caz, cele două lumi, lumea reprezentărilor plastice și lumea imaginilor acustice se apropie treptat pentru a se contopi apoi.

Stravinski a mai scris după aceea multe balet, dar nici unul nu mi se pare atît de reușit ca *Pasărea de foc*. În *Petrușka* este forță, expresivitate, originalitate... În *Pasărea de foc* este poezie și frumusețe.

PETRUȘKA

După părerea mea, etapa următoare de cel mai mare interes în munca mea și într-un fel salvatoare pentru mine, a fost punerea în scenă a baletului *Petrușka*. Am făcut cunoștință cu muzica extraordinară a acestui balet cînd ea era complet terminată de Stravinski și subiectul baletului realizat de el cu A.N. Benois. era definitiv. Colaborarea cu compozitorul și pictorul a început deci în momentul în care elementele principale ale subiectului, linia lui principală de dezvoltare erau create.

Totuși, cînd spun «baletul meu, *Petrușka*», cînd spun că este una din realizările mele cele mai reușite, una dintre punerile mele în scenă cele mai de seamă, simt că am dreptul s-o fac.

Despre baletul *Petrușka* se poate vorbi ca despre o creație muzicală și dramatică a lui Stravinski, căreia îi revine un loc excepțional în paginile muzicii noi. Despre *Petrușka* se poate spune că este una din cele mai reușite creații ale pictorului Benois. Despre *Petrușka* se poate vorbi ca despre «un spectacol Fokin», care reprezintă una din cele mai depline întrupări ale reformei sale în balet. De data aceasta n-a mai fost o colaborare în sensul unei munci comune, simultane între compozitor, maestrul de balet și pictor... De astă dată munca s-a desfășurat după alt sistem. Eu m-am apucat să lucrez după ce de-abia compozitorul își îndeplinea misiunea. Se mai poate vorbi în acest caz de colaborare, sau mai bine zis munca mea poate fi calificată drept interpretare? Dacă muzica n-ar fi fost scrisă pentru balet, ci exclusiv pentru orchestră și eu aș fi transpus-o în limba gesturilor, n-aș fi denumit munca mea interpretare. Dar lucrurile n-au stat astfel. Noi doi, Stravinski și cu mine, am povestit despre suferințele lui *Petrușka*, fiecare în lim-

bajul propriu nouă: Stravinski prin sunet, eu prin gesturi. . . Stravinski este un pianist excelent, dar totul nu se reduce numai la asta. Ca autor, el îmi putea transmite ceea ce face orchestra și ceea ce în nici un caz nu se poate scrie pentru pian. De altfel, trebuie spus că autorii, chiar dacă nu sînt pianiști de forță, pot reda adeseori mult mai bine anumite lucruri decît un maestru al pianului, care înțelege puțin sensul orchestral a ceea ce execută. . .

Chiar dacă nu dintr-odată, dar foarte curînd și pentru totdeauna, am rămas îndrăgostit de muzica acestui balet. Dar și astăzi îmi place la *Petrușka* altceva decît ceea ce entuziasmează majoritatea publicului. Nu sonoritatea neobișnuită a orchestrelor, nu noile procedee de instrumentare, nu temele rusești pe care le cîntă adeseori amatorii de tot ce e nou și care în realitate nici nu aparțin lui Stravinski, ci sînt luate din dansuri foarte vechi, nici imitarea armonice, zgomotul mulțimii. . . Chiar dacă imitația poate fi un procedeu folositor, ea nu poate fi niciodată treapta supremă de realizare a unui artist. Ceea ce mă pasionează în muzica acestui balet este partitura lui *Petrușka* și a harapului. . . *Petrușka* este un exemplu care dovedește că poți mîngîia sufletul, sfîșind auzul. Îmi place foarte mult că Stravinski a găsit sunetele, acea îmbinare de sunete și tonalități care zugrăvesc în fața mea imaginea lui *Petrușka*, cel îndrăgostit, cel oropsit, cel totdeauna nefericit. Acum cînd încerc să exprim în cuvinte ceea ce reprezintă *Petrușka*, îmi dau seama cît de neputincioase sînt cuvintele, sau cît de neputincios sînt eu însumi și apreciez și mai mult elocința muzicii și a gesturilor.

Figura harapului este întruparea mîrginirii și a mulțumirii de sine. Un sensual, un norocos. Totul în el exprimă prostie. Sunetele găsite de Stravinski nu-ți mîngîie urechea. Nu există nici o melodie care să-ți facă plăcere. Nimănui nu i-ar putea trece prin cap să cînte partitura harapului ca un exercițiu de plăcere. În majoritatea lor, sînt sunete care seamănă a lătrat, a furnit sau sînt *pizzicato* de bas.

Prima oară am pus acest balet la Roma. . . Nu aveam o adevărată sală de repetiție și eram nevoit să repet într-un subsol unde era un zgomot infernal de mașini. . . Am continuat la Paris în condiții la fel de nefavorabile. Scenele cu *Petrușka*, harapul, balerina le-am compus la Grand Opéra. Mi-amintesc că așezînd niște bețe pe scaune reușirăm să delimităm pe scenă spațiul, reprezentînd camera harapului și camera lui *Petrușka*. Corul care intră pe scenă se lăsa furat de repetiție. Bărbați și femei se opriră, se așezară pe aceste bețe de parcă ar fi fost un gard și începură să privească. Eram obișnuit să compun sub ochii a numeroși spectatori, care însă se aflau în sala de spectacol. Cînd cineva te privește în față nu e chiar așa de ușor să gîndești. Totuși lucram repede și cu bucurie, deși trebuie să spun că e mult mai greu să faci compoziție pe muzică de Stravinski decît, să zicem, pe muzică de Chopin sau Schumann. Trebuie să le explici artiștilor ritmul, și uneori mutațiile acestuia se rețin destul de greu. Pentru mine, cînd vin la repetiții, totul este limpede. Cunosc muzica nu numai după ureche, o țin minte vizual, țin minte pe ce pagină și la ce rînd se află o anumită măsură, care prilejuiește neplăceri artiștilor. Dar artiștii nu se uită la note, trebuie să învețe totul după ureche și după mișcările mele. Trebuie să te oprești mereu și să faci calcule. Uneori aceasta duce la răcirea atmosferei. Artistul începe să se încurce la numărul de măsuri, munca stagnează și el devine « mal rece ». Nijinski nu era prea tare în ce privește muzica și « calcula » cu greu, dar în schimb sesiza foarte bine gestul, sensul intim al acestuia. De aceea, era foarte plăcut să lucrezi cu Nijinski. . .

De la începutul activității mele eram partizanal principiului: libertate deplină compozitorului. . . Pînă la mine, maeștrii de balet îi rugau pe compozitori: 16 măsuri și încă 16 și alte 16. . . Pe mine mă supăra asemenea atitudine față de

muzică. Eu așteptam de la compozitor imagini, tablouri, caractere, nu mă privea și nu-i dictam numărul de măsuri de care aveam nevoie. Din această idee « a descătușării » compozitorului s-a născut noul balet, între altele noua muzică de balet. Devenind liberă, muzica a devenit mai bogată și mai bogat a devenit și dansul.

Dar nu cumva aceasta a însemnat și o frînă în dezvoltarea dansului? Trebuie să mărturisesc că înainte baletul suferea uneori din cauza matematicii. Omul care crea dansul era atât de preocupat de calcule, de ritmurile care variau, încât ajungând la capăt, bucuros că « cifrele coincideau » se simțea satisfăcut, ca și când aceste calcule ar fi fost unica lui misiune. . . Dar ce fel de dans e acela când artistul stă și calculează ! Eu nu admiteam așa ceva. Bineînțeles, unii artiști « socoteau », dar nu în fața publicului spectator, ci la repetiții și nu la ultimele repetiții, când dansul era nu numai calculat și înțeles, dar mai ales simțit.

Sînt oare necesare aceste îngreunări ritmice pe care artistul contemporan le întâlnește în calea sa, lucrînd cu muzică modernistă? Dacă greutățile sînt justificate prin necesități artistice, trebuie să muncești fără să cîrtești. Dar oare e totdeauna așa? De pildă, oricît ar fi de neașteptate și de dese schimbările de ritm din partitura lui *Petrușka*, am impresia că din punct de vedere psihologic ele sînt necesare. E vorba de suferințe, de zbucium, de treceri de la un sentiment la altul, de la o idee la alta. Cred în sinceritatea, în necesitatea fiecărei schimbări de ritm. Dar nu simt totdeauna acest lucru în muzica dansurilor de ansamblu din *Petrușka*. Una din caracteristicile principale ale dansului este ca el să-ți creeze plăcere de pe urma repetării mișcării. Prin aceasta diferă de mimica pură. Orice dans popular se caracterizează totdeauna prin repetare, prin ritm ordonat. . . Majoritatea dansurilor populare sînt construite pe o melodie scurtă, care se repetă la infinit, uneori cu mici variații. . . Sînt convins că Stravinski ar fi putut realiza aceeași impresie de dans entuziast, plin de viață, cu un ritm mai firesc. . . Să nu credeți că lansez un îndemn în apărarea muzicii de dans. Eu am luptat pentru eliberarea baletului de ea. Dar ca să nimerești la punctul necesar trebuie să ocăști bine.

În românește de T. N.



ANDRÉ LEVINSON

A N N A P A V L O V A ș i l e g e n d a l e b e d e i

De cînd străbătînd lumea, Anna Pavlova încîntă omenirea, scriitorii din toate țările s-au străduît rînd pe rînd să găsească termenii potriviți pentru a tălmăci cît mai bine emoția atît de singulară ce nu se poate compara cu nici una alta pe care au simțit-o vîzînd-o dansînd. În zadar lîngă numele ei s-au îngrămădit superlativale, ca laurii la picioarele sale. În ce mă privește, niciodată nu m-am consolat mai puțin de carența epitetului decît atunci cînd am trebuit să caut să definesc prin formele verbale o asemenea sinteză a corpului cu «spiritul». Prestigiul pe care ea-l exercită depășește manifestările imediate ale artei sale de dansatoare. Radiază din extraordinara sa personalitate. De fiecare dată cînd încîntătoarea hoinară, după îndepărtatele ei vagabondaje, «regretă Europa cu rampele ei» și revine printre noi, apariția ei pe scenă ne descumpănește și ne tulbură. Nu ne putem familiariza cu miracolul. Căci este în adevăr un miracol o asemenea ființă minunată, a cărei fiecare atom este în aceeași măsură încărcat de spiritualitate dar și cu voluptate, a cărei fiecare mișcare ascunde o înălțătoare și duloasă semnificație și cel mai neînsemnat gest se rezolvă în frumusețe. A spune că e «sublimă» ar

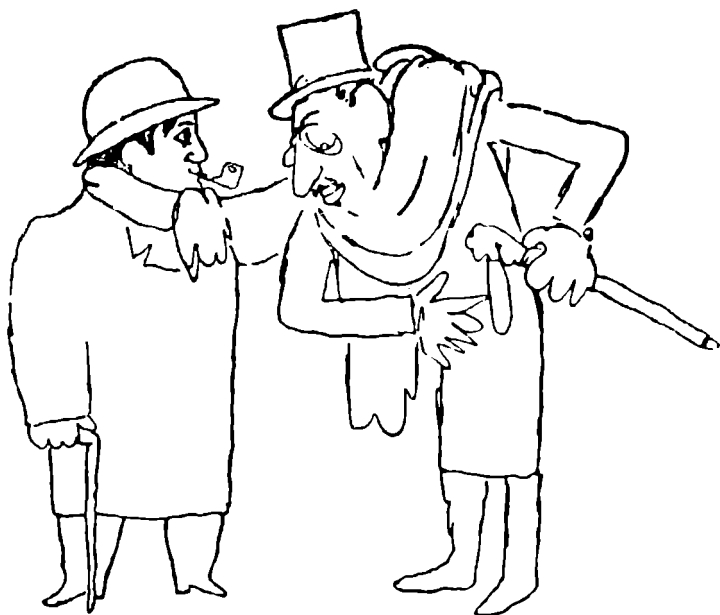
parea puțin solemn și de o rigurozitate pedantă pentru a încerca să definim naturalitatea cea mai fericită, cea mai naivă. A vorbi de «perfecțiune» ar fi s-o trădezi mai mult, făcând să ne gândim la cine știe ce măreție marmoreeană și închistată; și totuși temperamentul impulsiv, fantast, fulgurent, o face să se dăruiască atât de mult dansului — exaltare a spiritului, blînd delir al corpului amețit, ardere a întregii ființe — încît acel care o contemplă, copleșit, renunță să-și analizeze senzațiile sau să-și tempereze starea de beatitudine. Se poate concepe zăpăceala esteticianului chemat să comenteze cu sînge rece o întreagă ordine de fapte care respinge analiza. Mesajul Pavlovei nu poate fi descris. Ceea ce realizează ea în fiecare seară pe scenă n-ar putea fi exprimat în nici un alt limbaj decît al dansului. Ar fi potrivit, dacă-i astfel, să căutăm să definim prin cuvîntul enigmă virtuozitatea balerinei? Cu siguranță nu.

Cei care ar vrea s-o caracterizeze pe Pavlova — și o asemenea confuzie este frecventă — ca pe dansatoarea care execută minunat dificultățile cele mai surprinzătoare și pașii cei mai anevoioși, n-ar avea poate dreptate și, mai ales, n-ar spune nimic. Cu toate științetele ei abilității tehnice, nu calitățile de acrobată fac din Pavlova ceea ce este. Ea nu-i un model didactic al genului. A crede că posedă la un nivel superior ceea ce alții ar putea să aibă la un nivel inferior, înseamnă a-i tăgădui valoarea. A o proclama mai bună ca alții, înseamnă a o compara cu alții. Totuși Pavlova este deosebită de oricare alta. În dansurile ei nu încîntă conformitatea meticuloasă cu regulile artei, ci originalitatea extraordinară și cea mai surprinzătoare. Ea poartă — și totul se explică astfel — într-un corp predestinat, un geniu fără pereche. Să onorăm meșteșugul, dar să adorăm misterul ! Dar nu putem oare, orice s-ar întîmpla, să numărăm pașii, și atitudinile dansurilor sale, să-i descompunem timpii și mișcările, în sfîrșit să căutăm în descrierea tehnică explicația emoției pe care o simțim cînd o vedem în *Libelula* sau în *Lebăda*? Soluția ar fi cu totul iluzorie. În afară de poemul coregrafic *Frunze de toamnă* pe care Pavlova și l-a pregătit singură, baletele sale sînt compuse de alții. Ea nu creează niciodată, decît interpretînd. Înlănțuirea de pași pe care-i execută nu-i aparține exclusiv, pașii înseși sînt făuriți din fondul comun al dansului de școală. Vocabularul și sintaxa baletului ei sînt clasice; ceea ce determină «materia», nu «substanța» artei sale. Spunînd că *Florile Răului* sînt scrise în limba franceză am defini poezia lui Baudelaire? La fel analiza dansurilor Pavlovei — în ce privește compoziția — nu ne-ar permite să înțelegem decît foarte puțin secretul strălucirii lor Incomparabile.

Experiență concludentă: am văzut, afară de reprezentările trupei Pavlova la *Théâtre des Champs-Élysées*, dansatoare bune, foarte influențate de exemplul acestei stele, executînd foarte corect dansuri create înainte de ea. Muzica, tema, succesiunea pașilor, totul era identic. Dar era cu totul altceva. Între «sfera» Pavlovei și aceea unde se mișcă pe urmele ei conștiințioasele sale imitații, există o prăpastie de netrecut. Procedeele de gimnastică, contractările și detentele mușchiulare sînt aceleași. Dar totul depinde de «demonul» care le însușește. «Fenomenul Pavlova» rezultă din providențiala întîlnire dintr-o manieră de a fi personală și datele unui stil, între o sensibilitate prodigios de vie și un ansamblu de forme elaborate și selecționate de-a lungul secolelor. Pavlova dă viață din nou și depășește o tradiție. «Dansul de totdeauna dansat ca niciodată». Am decupat această definiție surprinzător de fericită dintr-o notă anonimă descoperită într-un vechi număr al unei reviste. Nu s-ar fi putut spune mai bine. Ceea ce credem despre sentimentul frumuseții ca fiind inalterabil, universal valabil — algebra proporțiilor, legile echilibrului și ale alternanței — se manifestă spontan în fiecare golgotă a corpului, piruetă sau săritură ale acestei tinere femei care face poante pe scena unui teatru.

Căci se întâmplă că fiecare din gesturile ei este expresia-tip, semnul cel mai elocvent a ceea ce purtăm în noi. Înfațișarea ei este expresia cea mai personală a lucrurilor cele mai generale. Face parte din vremea noastră, dar aparține și tuturor timpurilor. Și scrisul ei este la fel de lizibil pentru elita din Buenos-Aires ca și pentru publicul de rînd din Sydney sau Tokio. Dansul ei conciliază instinctul obscur și abstracția lucidă. Este un metal în stadiu de topire care se revarsă într-un tipar și devine statuie. Pavlova posedă dublul har de a transpune orice emoție într-o formă și de a satura orice formă de emoție. Este cea mai pasionată dansatoare și cea mai armonioasă dintre mimi. Și acea exuberanță aleasă a ființei, acea bucurie și durere de a trăi, care depășește limitele unei arte riguros abstracte, explică fascinația pe care o iriază celebra stea rusă. Pavlova dansînd o temă cu variațiuni clasice este asemenea unei văpăi care ne apare de-a lungul unor pereți de cristal.

În românește de A. B.



«Arlechinul și cocoșul»

... Era în 1910. Nijinski dansa în *Spectrul rozei*. În loc să asist la spectacol, mă duceam să-l aștept în culise. Acolo, în adevăr, era minunat. După ce o săruta pe față, *Spectrul rozei* se arunca pe fereastră... și cădea în mijlocul ajutoarelor sale care-l stropeau cu apă pe față, îl ștergeau cu prosoape plușate, ca pe un boxer. Ce grație și brutalitate laolaltă ! Totdeauna voi aștepta tunetele acelea de aplauze : totdeauna o să-l revăd pe tânărul minjit de fard, gîflind, transpirînd, apăsîndu-se cu o mină pe inimă, iar cu cealaltă ținîndu-se de decor, sau mai degrabă leșinat pe un scaun. Pe urmă, după ce era palmuit, stropit cu apă, zgîlțit, intra din nou pe scenă, salutînd cu un surîs.

.....
Le Sacre du Printemps a fost jucat în mai 1913, într-o sală nouă, fără patină, prea confortabilă și «distantă» pentru publicul obișnuit cu emoțiile intimiste, într-o căldură mătăsoasă, roșie și aurie. Nu mă gîndesc nicidecum că *Le Sacre du Printemps* ar fi fost primit mai corect pe o scenă mai puțin pretențioasă ; dar sala aceea luxoasă simboliza de la prima vedere eroarea menită să hărțuiască o operă viguroasă și tinerească și un public decadent. Public istovit, tolănit în ghirlande Ludovic al XVI-lea, în gondole de Veneția, în divane moi cu perne de un orientalism pentru care merită să păstrăm pică *Baletelor ruse*.

Cu un asemenea regim, digeram într-un hamac ; somnolăm ; alungăm noul autentic ca pe o muscă ; el supără.

.....
 Panta firească a prostului gust era de pe atunci abruptă, dar din 1912 o falsă îndrăzneală, tentînd pe unii și confundată de alții cu ura contra îndrăznicii autentice, invadea o întreagă categorie de esteți mondeni. Diletanți și prețioase s-au crezut atunci în «miezul lucrului» și a luat naștere o clasă deklasată între prostul gust înțelept, pentru care era făcută, și noile curente, din fericire, inaccesibile pentru ea. Provincie mai rea decît provincia, chiar în inima Parisului.

Dincolo de meditație, *Le Sacre du Printemps* este încă o operă « fauve », o operă « fauve » organizată. Gauguin și Matisse o acceptă. Dar dacă întârzierea muzicii în comparație cu pictura împiedică în chip firesc *Le Sacre du Printemps* să coincidă cu alte neliiniști, nu este mai puțin adevărat că aducea o dinamită absolut necesară. În plus, să nu uităm că perseverența colaborare a lui Stravinski cu « întreprinderea » Diaghilev, și atenția excesivă acordată soției sale în Elveția, îl obligau să fie departe de centru.

Îndrăzneala lui este deci gratuită. În sfârșit, așa cum era, opera este și rămîne o capodoperă ; simfonie impregnată de o tristețe sălbatică, de pământ nedestelenit, zgomote de fermă și de țarină, melodii răzbătînd din străfundul veacurilor, muget de vite, zguduituri profunde, georgice ale preistoriei.

Firește, Stravinski privise pînzele lui Gauguin, dar transpunîndu-le, slabul registru decorativ devenise un colos.

.....
Roerich este un pictor mediocru. Pe de o parte, a făcut costumele și decorurile pentru *Le Sacre* într-un sens care nu era străin de operă, dar pe de altă parte, le-a diminuat prin moliciunea accentelor sale.

Rămîne Vaslav Nijinski . . .

Întorcîndu-se la el, adică la Palace-Hotel unde se instalase, acest Ariel se îmbufnează, cercetează în-folio-uri și tulbură sintaxa gestului. Prost strunite, modelele sale moderne nu sînt cele mai bune ; folosește Salonul de toamnă. Cunoscînd prea mult triumful grației, o respinge. Caută sistematic în răspăr de ceea ce-i adusesse gloria ; pentru a fugi de vechile formule se închide în formulele noi. Dar Nijinski este un mujic, un Rasputin ; poartă în el fluidul care entuziasmează mulțimile și disprețuiește publicul (la care nu renunță să placă). Ca Stravinski, metamorfozează în forță slăbiciunea ce-l fecundează ; prin anumite atavisme, de incultură, de lașitate și umanitate, scapă de prlmejdia germană, de sistemul care l-a secătuit pe un Reinhardt.

Am auzit din nou *Le Sacre* fără dansuri ; am cerut să le văd iar ; în amintirile mele, avîntul și metoda se echilibrează, ca în orchestră. Defectul consistă în paralelismul muzicii și mișcării, în lipsa lor de joc, de contrapunct. Am avut dovada în faptul că același acord repetat adesea obosește mai puțin urechea decît obosește ochiul frecvența repetiției unui singur gest. Rîsul naște mai degrabă dintr-o monotonie de automate decît din neînțelegerea atitudinilor, și mai mult din neînțelegerea atitudinilor decît din polifonie.

Este necesar să deosebim în opera coregrafului două părți.

O parte moartă (exemplu : direcția picioarelor nemîscate, grija firească de a contrazice tradiționala « poză » a dansatorilor, cu vîrfurile în afară) și o parte vie (exemplu : *Furtuna* și acel dans al alesei, dans naiv și zănatec, dans de Insectă, de cerboaică fascinată de un boa, de uzină care sare în aer, cel mai tulburător spectacol de teatru, de care îmi pot aminti).

.....
Diferitele contribuții formau deci un ansamblu omogen, și eterogen totodată, și ceea ce putea să existe defectuos în ce privește amănuntul a fost volatilizat, desrădăclnat de temperamente irezistibile.

Așa am cunoscut acea operă Istorică într-un vacarm atît de mare, încît dansatorii nemaiauzind orchestra, au trebuit să respecte ritmul, pe care Nijinski tropînd și vociferînd, îl dădea din culise.

După această schiță despre ce urma să se petreacă pe scenă, să trecem prin porțița de fier și să pășim în sală. Există acolo, pentru un ochi avizat, tot materialul pentru un scandal : public monden, cu decolteuri, cu harnașament de perle,

de egrete, de pene de struț; alături de fracuri și rochii de tul, haine închise și pieptănături înalte, zdrențe țipătoare ale acelei rase de esteți care aclamă noul orbește, din ură față de loji (aclamațiile incompetente ale acestora, mai insuportabile decât fluierăturile sincere ale celorlalți). Adaog pe muzicienii febrili, cițiva indeciși, stingeriți între opinia mondenă și creditul care se cuvenea să-l acorde baletului rus. Și, dacă nu stăruie, este deoarece ar trebuia să semnaleze mii de nuanțe de snobism, de suprasnobism, de contra-snobism, necesitând numai ele singure un capitol.

Este indicat să notez aici o particularitate a sălii noastre: absența, cu două sau trei excepții, a tinerilor pictori și a măștrilor săi. Absență motivată — am aflat mult mai târziu pe urmă — de unii din cauza nerespectării protocolului, de către Diaghilev, care nu i-a invitat, iar de alții din pricina unor prejudecăți mondene. Acel oprobriu de lux, pe care Picasso îl profesa ca pe un cult, are un aspect rău și unul bun. Săr peste acel cult ca peste un antidot, dar el poate restrânge orizontul unor artiști care evită mai mult contactul luxului din ură invidioasă decât din apostolat. Cert este că Montparnassul ignora *Le Sacre du Printemps*; executat de orchestră la Concertele Monteux, a avut aceeași presă proastă a stîngii ca și Baletul ruse, și că Picasso a auzit de Stravinski, pentru prima dată, la Roma, cu mine, în 1917.

.....

... Să ne întoarcem în sala de pe bulevardul Montaigne, așteptînd ca dirijorul să bată cu bagheta în pupitru și să se ridice cortina asupra unora din cele mai nobile evenimente din anele artei.

Sala a jucat rolul pe care trebuia să-l joace; ea s-a revoltat imediat. Se rîdea, se huida, se fluiera, se imitau zgomote de animale, și poatear fi obosit pînă la urmă, dacă mulțimea de esteți și cițiva muzicieni, mînați de zelul lor excesiv, n-ar fi insultat, chiar busculat, publicul lojelor. Vacarmul degeneră în luptă.

În picioare în loja ei, cu diadema strîmbă, bătrîna contesă de Pourtalès, amenințînd cu evantaiul, îmbușorată foc, striga: « E prima dată de șaizeci de ani, cînd îndrăznesc să-și bată joc de mine ». Onesta doamnă era sinceră; credea într-o mistificare.

.....

La orele două noaptea, Stravinski, Nijinski, Diaghilev și cu mine ne-am îngrămădit într-o birjă și ne-am dus în Bois de Boulogne. Toți tăceam; noaptea era răcoasă și plăcută. După mirosul de salcîm am recunoscut primii arbori. Ajunși la lacuri, Diaghilev, înfășurat în blana de oposum, începu să mormăie în limba rusă; îi simțeam pe Stravinski și Nijinski foarte atenți, și cum vizitiul tocmai aprindea lanterna, am văzut lacrimi pe chipul impresarului. Mormăia mereu, alene, neobosit.

— Ce-i? am întrebat.

— Pușchin.

Urmă o îndelungă tăcere, apoi Diaghilev bilbii încă o frază scurtă și emoția celor doi vecini ai mei mi s-a părut atît de vie, încît n-am rezistat să-l întrerup pentru a cunoaște cauza.

— E greu de tradus, zise Stravinski, în adevăr e dificil; prea rus... prea rus... Cam așa: « Vrei să dăm o raită prin insule? » Da, asta-i, e prea rus, deoarece înțelegi, acolo nu dai o «raită» în insule, cum noi ne ducem astă-seară în Bois de Boulogne; și mergînd în „insule“ am imaginat *Le Sacre du Printemps*.

Pentru prima oară, se făcea aluzie la scandal. Ne-am întors în zorii zilei. Nu vă puteți închipui blîndețea și nostalgia acelor oameni, și orice ar fi făcut pe urmă Diaghilev, n-am să-i uit niciodată, chipu-i mare de atunci, din trăsură, scîldat în lacrimi, recitînd Pușchin în Bois de Boulogne.

.....

Scrisoare către Paul Dermée, directorul revistei Nord-Sud

Scumpul meu prieten,

Îmi cereți câteva amănunte despre baletul *Parada*. Iată-le, prea în grabă. Scuzați stilul.

În fiecare dimineață soseau noi insulte, unele de foarte departe, căci unii critici se înverșunau împotriva noastră fără să fi văzut sau auzit opera; și, deoarece prăpăstiiile nu le putem acoperi, trebuind s-o luăm de la început, de la Adam și Eva, am socotit mai demn să nu le răspund niciodată. Am citit deci la fel de mirat articolul unde eram insultați, articolul care ne disprețuia, articolul unde ni se suridea cu indulgență, articolul unde eram felicitați cam în răspăr.

În fața acelei puzderii de miopii, de incultură, de insensibilități, mă gîndesc la lunile admirabile cînd Satie, Picasso și cu mine, am iubit, am căutat, am schițat, am creat puțin cîte puțin acea lucrare micuță, atît de rotunjită, și a cărei pudoare consta tocmai în a nu fi agresivă.

Ideea mi-a venit în timpul unei permisi în luna aprilie 1915 (eram atunci în armată), ascultîndu-l pe Satie cîntînd la patru mîini cu Viñes, ale sale *Bucăți în formă de pară*.

Un fel de telepatie ne-a inspirat dorința de a colabora. O săptămînă mai tîrziu, eram din nou pe front, lăsîndu-i lui Satie o grămadă de note și schițe, care trebuiau să-i furnizeze tema Chinezului, a Micuței Americane și a Acrobatului. (Acrobatul era atunci singur). Acele indicații n-aveau nimic umoristic. Ele stăruiau dimpotrivă asupra «prelungirii» personajelor, dincolo de baraca noastră de bilci. Chinezul era capabil acolo să-i tortureze pe misionari, Fetița să se cufunde cu vasul Titanic, Acrobatul să facă mărturisiri îngerilor.

Încetul cu încetul a luat naștere o partitură unde Satie pare să fi descoperit o dimensiune necunoscută, grație căreia ascultăm simultan parada și spectacolul interior.

În prima versiune, Managerii nu existau. După fiecare număr de music-hall, o voce anonimă, ieșind dintr-o gaură amplificatoare, cînta o frază-tip, rezumînd perspectivele personajului.

Cînd Picasso ne-a arătat schițele lui, am înțeles interesul de a opune celor trei cromolitografii, personaje inumane, supraumane, care ar fi devenit de fapt o falsă realitate scenică făcînd din dansatorii reali niște fanteze.

Mi-am închipuit deci pe Managerii feroci, inculți, vulgari, scandalagii, vătămînd ceea ce laudau și deslănțuind (ceea ce s-a întîmplat) ura, rîsul, ridicările din umeri ale mulțimii, prin ciudățenia aspectului și a moravurilor lor.

La această fază a *Paradei*, trei actori, așezați în fosa orchestrei, strigau în megafone, reclame stridente ca afișul KUB, în timp ce orchestra cînta.

Pe urmă, la Roma, unde ne-am dus cu Picasso, să-l întîlnim pe Léonide Massine, ca să armonizăm decorurile, costumele și coregrafia, am constatat că o singură voce, chiar amplificată, pentru a servi pe unul din Managerii lui Picasso, era supărătoare, constituia o greșală de echilibru insuportabilă. Ar fi trebuit trei feluri de «tonuri» pentru Manager, ceea ce ne îndepărta flagrant de principiul nostru de simplitate.

Atunci am substituit vocilor, bătutul din picioare ce tulbura tăcerea.

Nimic nu mă mulțumea mai bine decît acea tăcere și acele tropăituri. Oamenii noștri cumsecade seamănă repede cu insectele pe care le vedem în filme

dezvăluindu-și obiceiurile feroce. Dansul lor era un accident organizat, « pași falși » care se prelungeau și alternau cu o disciplină de « fugă ». Stinghereala de a se mișca pe sub acele schele, departe de a-l sărăci pe coregraf, îl va obliga să rupă cu vechile formule, să-și caute inspirația, nu în mișcare, ci în jurul a ceea ce se mișcă, în ceea ce se agită după ritmurile mersului nostru.

La ultimele repetiții, când cei care îl confecționaseră din mucava livrară calul focos și languros, carcasa sa prost făcută se metamorfoză în calul trăsurii lui Fantomas. Risul nostru zănatec și al mașiniștilor îl hotărîră pe Picasso să-i lase această siluetă fortuită. N-am fi putut bănui că publicul o să primească atît de rău una din singurele concesiile pe care le-am făcut.

Rămîneau cele trei personaje ale *Paradei*, sau mai exact cele patru, deoarece am transformat pe Acrobat într-un « cuplu de acrobați ».

Contrar celor ce-și imaginea publicul, personajele sugerează mai curînd școala cubistă decît pe managerii noștri. Managerii sînt oameni-decor, portrete de Picasso care se mișcau, și chiar structura lor impunea un oarecare mod coregrafic. Pentru cele patru personaje, era vorba de a face o suită de gesturi reale pe care să le metamorfozeze în dans, fără să-și piardă forța lor realistă, așa cum pictorul se inspiră din obiecte reale pentru a le metamorfoza în pictură pură fără a pierde totuși din vedere forța volumelor și a materiei, a culorii, a umbrei lor.

Căci numai realitatea, chiar bine ascunsă, posedă virtutea de a emoționa.

Chinezul scoate un ou din coada lui, îl înghite, îl digeră, îl regăsește în vîrfurile sandalei sale, scuipe foc, se arde, bate din picioare pentru a stinge scînteile etc.

Fetița urcă alergînd, se plimbă pe bicicletă, se agită ca în filme, imită pe Charlot, alungă pe hoț cu un revolver, boxează, dansează un « rag-time », ia un aparat fotografic Kodak, etc.

Acrobații (calul purta un Manager și acel Manager căzînd din șa l-am scos de-a binelea în ajutorul spectacolului, să mărturisesc oare?), pe Acrobații nătafleți, agili și sărmani încercaserăm să-i învăluim cu acea melancolie a unui spectacol de circ dintr-o duminică seara, cu acea tristețe vagă a copiilor care sînt obligați să plece îmbrăcînd doar o mincă a pardesiului și aruncînd o ultimă privire pe drum.

Orchestra lui Erick Satie și-a dăruit toată grația « fără a apăsa pe pedale ». Este o școală pentru cîntîmpovorată de vis. Ea va deschide o poartă tinerilor muzicieni puțin obosiți de frumoasa polifonie impresionistă. Ascultați-o cum se degajează de tema unei « fugi » și o reia cu o libertate clasică.

« Am compus, spunea modest Satie, un fond cu unele zgomote pe care Coc-teau le socotește indispensabile pentru a preciza atmosfera personajelor sale ». Satie exagerează, dar zgomotele jucau în adevăr un mare rol în baletul *Parada*. Dificultăți de ordin tehnic (între altele, presiunea scăzută a aerului comprimat) ne-au făcut să nu putem folosi acele « trompe l'oreille » — dinamul, aparatul Morse, sirenele, expresul, aeroplanul — așa cum utilizam ca « trompe l'oeil »-ul, ziarul, cornișa, lemnul fals, pe care pictorii îl folosesc.

Abia am putut face să se audă mașinile de scris.

Iată, cu totul sumar, relatarea superficială a unei colaborări dezinteresate, pe care a încununat-o succesul, în ciuda miniei unanime, atît este de adevărat că de secole generațiile își transmit o flacără, peste capul publicului, fără ca suflul lui să izbutească s-o stingă.

... Muzicienii impresioniști au „tăiat” para în douăsprezece și au dat fiecărei din cele douăsprezece bucăți un titlu de poemă. Atunci Satie a compus douăsprezece poeme și a intitulat totul: *Bucăți în formă de pară*.

... Publicul este scandalizat de ridicolul încântător al titlurilor și al notațiilor lui Satie, dar respectă ridicolul formidabil al libretului lui *Parsifal*.

... Același public acceptă titlurile cele mai caraghioase ale lui François Couperin: *Tic-toc-soc* sau *Teascurile de măsline*, *Tumbele*, *Ixcxbnxs*, *Cucul binevoitor*, *Preoții și preotesele*, *Bătrînii galanți și casieritele decrepite*.

Cu *Parada*, am încercat să fac o *operă bună*, dar tot ce a avut vreo contingență cu teatrul a devenit corupt. Luxul familiar ce ni-l acordă singurul director din Europa care a îndrăznit să ne joace, împrejurările și oboseala, mi-au făcut irealizabil un spectacol care, așa cum era, nu rămîne mai puțin, pentru mine, o mică fereastră spre ceea ce ar trebui să fie teatrul contemporan.

Partitura la patru mîini din *Parada* este, de la un capăt la altul, o capodoperă de arhitectură; ceea ce nu pot înțelege urechile obișnuite cu vagul și florii. O « fugă » se leagănă avan și dă naștere ritmului însuși al tristeții bilciurilor. Apoi, urmează cele trei dansuri. Numeroasele lor motive, distincte unele de altele ca obiecte, se continuă fără a fi dezvoltate și nici nu se învălmășesc. O unitate metronomică prezidează la fiecare din acele enumerări, căreia i se suprapune simpla siluetă a rolului și reveriile pe care le stîrnește. Chinezul, Micuța Americană, Acrobații au nostalgii necunoscute pînă atunci, redată cu mijloace de expresie de o profundă sinceritate. Niciodată, farmece, reluări, mîngieri echivoce, surescitări, miasme. Niciodată Satie nu agită mocirla. Înseamnă poezia copilăriei reîntîlnită de un tehnician. Obișnuit atît de mult cu grația necuviincioasă a baletelor de operă, publicul a luat drept grimase dansurile motivate de gesticulația familiară a vieții.

Nimic nu-i mai caraghios decît prejudecata sublimului. Ne face să ne gîndim la un tablou de Balestrieri.

Pentru cei mai mulți artiști, o operă nu este frumoasă decît dacă are o intrigă mistică, de iubire, sau plicticoasă. Promptitudinea, veselia, tristețea fără idilă sînt suspecte. Eleganța ipocrită a Chinezului, melancolia Fetiței aidoma aceleia stîrnită de vapoarele ce străbat mările, neghiobia emoționantă a Acrobaților, toate au rămas literă moartă pentru publicul *Paradei*, căruia i-ar fi plăcut, dacă Acrobatul ar fi iubit-o pe Fetiță și ar fi fost omorît de Chinezul gelos, ucis la rîndul lui de soția Acrobatului; sau oricare alta din cele treizeci și șase de combinații dramatice.

PUBLIC SPECTATOR

Acei ce apără arta de azi, servindu-se de cea de ieri și care o presimt pe cea de mîine (1 la sută).



Acei ce apără pe cea de azi, distrugînd-o pe cea de ieri și care o vor nega pe cea de mîine (doi la sută).

Acei ce-o neagă pe cea de azi pentru a o apăra pe cea de ieri, care reprezintă pentru ei pe cea de astăzi (zece la sută).

Acei ce-și închipuie că cea de astăzi este o eroare și își dau întîlnire cu cea de poimîine (doisprezece la sută).

Acei de alaltăieri, care adoptă pe cea de mîine pentru a dovedi că cea de astăzi depășește limitele permise (douăzeci la sută).

Acei ce încă n-au înțeles că arta are continuitate și își închipuie că s-a oprit ieri pentru a fi poate reluată mîine (șaiszeci la sută).

Acei care nu constată prezența artei nici alaltăieri, nici ieri, nici astăzi (sută la sută).

PISĂLOGII

... Muzica bună seamănă. Seamănă compozitorului. Nu Spania, ci pe Chabrier îl caut în *Espania*. *Căprioarele* sînt un portret al lui Francis Poulenc, *Pisălogii* al lui Georges Auric. Ochiul lui Poulenc cîntă o melodie. Pupila ce coboară o acoperă puțin. Auric ne descarcă privirea sa grea drept la țință.

... Muzica din *Pisălogii* era presărată cu cioburi de sticlă, cu urzici. Un obstacol greu de trecut. Georges Braque își încerca puterile în teatru. Este un mare pictor. Va fi un decorator? Unul îl jenează adesea pe celălalt.

Imediat la ridicarea cortinei, Braque sare rampa cu un salt fără efort, mină în mînă cu Molière. Eleganța sa bej, de leu, este periculoasă. Dovadă că soarbe coregrafia chiar fără să se înduioșeze. E prea multă agitație acolo. Braque o învinge ca un om calm care se ia la harță cu un palavragiu.

Gol, decorul lui ne-a intrigat. Era o curioasă plantare de orașe peste care se așternea noaptea. Intrarea unui personaj îl transfigurează; el înlocuiește ivirea zorilor. Casele se măresc, ferestrele trăiesc, copacii respiră. Un asemenea decor este culmea bunului gust. El redă valoare acestui cuvînt demonetizat. Pictura noastră, pentru debutul său, evită efectele cabotine. Știe favoarea de care se bucură acum scandalul și că unele îndrăzneli corespund în 1924 dorinței de a place. El nu vrea nici să placă, nici să displacă. Nu exploatează nici măcar vreuna din resursele oferite de teatru. Întră gol, atlet sigur de frumusețea lui, după doisprezece ani petrecuți în stadion. Își ascunde intențiile sub prospețime.

Am scris că Braque era depășit de coregraf. Ar fi trebuit să spun că el era coregraful autentic și că doamna Nijinska nu putea decît să-l urmeze. Adevăratul dans din *Pisălogii* se creează între bejuri, galbenuri, marouri, griuri. Balerinele în voaluri, chipurile lor, devin un roz supranatural datorită unor nuanțe de galben și mov și ne încintă privirea fără alt artificiu decît acela de a se ivi de după un zid sau un arbore.

Orphise, frumoasă și ștearsă, sub pălăria ei prea largă pentru fereastra de unde îl observă pe Eraste, n-are nevoie, cînd se exprimă, decît să-și arate spatele, dispărînd ca acele insecte care știu să ia culoarea și forma unei frunze moarte. Dacă se întoarce de ce să alerge pe poante? Simplu, doar se înalță. Costumul ei rezervă o surpriză care echivalează cu acela al unui pas ingenios. E de ajuns ca jucătorii cu mingea să intre pentru a schimba eclerajul și să răspîndească pretutindeni clarul de lună.

Cînd ei pleacă, decorul se scufundă ca un vapor. Eraste se mărește, casele se apropie. Stranii jocuri de scenă combinînd o pantomimă care trebuia subliniată discret. Fără îndoială, rezerva pe care o comandă un asemenea colaborator va face să i se reproșeze doamnei Nijinska tactul prin care personajele ei ezită între Baletul rus și Comedia franceză.

Există, după părerea mea, puține spectacole atît de nobile ca ansamblul de culori învălmășite pînă la urmă, cum ar spune Renan, pe gîtul columbei, cînd o chemare militară a trompetei se smulge din orchestră și anunță căderea cortinei.

PICASSO

... Ce mă interesează este Picasso, decorator de teatru. Eu l-am atras acolo. Cei din jurul lui nu voiau să creadă c-o să mă urmeze. O dictatură se abătuse asupra Montmartre-ului și Montparnasse-ului. Străbăteam perioada austeră a cubismului. Obiectele care puteau sta pe o masă de cafeină împreună cu ghitara spaniolă erau singurele plăceri permise. A picta un decor, mai ales la Baletul rus (acest tineret devotat ignora pe Stravinski), era o crimă. Niciodată domnul Renan în culise n-a scandalizat mai mult Sorbona, ca Picasso cafeneaua La Rotonde acceptînd propunerea mea. Cel mai rău a fost că a trebuit să-i întîlnim pe Serge și Diaghilev la Roma, deși codul cubist interzicea orice altă călătorie decît aceea Nord-Sud, între La place des Abbesses și bulevardul Raspail. Voiaj agreabil, cu toată absența lui Satie. Lui Satie nu-i plăcea să-i fie tulburată marea sa « podgorie muzicală » și nu părăsea niciodată Arcueil. Noi trăiam, respiram. Picasso rîdea văzînd micșorîndu-se în urma trenului chipul pictorilor noștri¹. (Fac excepție Braque, Juan Gris, care, de altminteri, după șapte ani au executat chiar ei decoruri pentru Diaghilev).

Am creat împreună *Parada*, într-o pivniță din Roma unde trupa studia, și care se numea „beciul Taglioni“, ne-am plimbat sub clar de lună cu balerinele, am vizitat Napoli și Pompei. Am cunoscut pe veselii futuriști.

... E inutil să mai povestesc scandalul provocat de baletul *Parada* în 1917 și succesul lui în 1920. Important este să subliniez ușurința cu care Picasso s-a impus în teatru, cum de altminteri și în toate celelalte domenii.

Ceea ce este inapt pentru stilul decorativ trebuia să-i servească pentru scenă. În adevăr, dacă viața intensă este o greșeală pentru un decor care trebuie să trăiască, o asemenea greșeală devine un atu cînd decorul unei seri trebuie să trăiască împreună cu actorii. La teatru, personajele circulau înaintea pînzelor moarte, mai mult sau mai puțin pitorești, mai mult sau mai puțin bogate. Picasso rezolvă de la început un aspect al problemei. Rezerva mea se referea la ce trebuia pentru a realiza sincronizarea totală între personaje și decor, ca să se realizeze o simbioză între activitatea unui maestru cu aceea a unui subordonat. Interesul pe care Picasso îl poartă indiferent căruia efort extrapictural este prea relativ ca să fie pentru el o constrîngere.

N-are importanță; înainte de el, decorul nu « juca » în piesă, doar o asista. N-am să uit niciodată atelierul din Roma. Într-o casă mică de bani se afla macheta pentru *Parada*: mobilierul, copacii, baraca sa... Pe o masă, în fața Villei Medicis, Picasso picta Chinezul, Managerii, Americana, Calul — despre care doamna de Noailles a scris că ai fi crezut că vezi rîzînd un pom — și Acrobații azurii comparați de Marcel Proust cu Dioscurii.

¹ Nu vorbesc despre pictorii cubiști absoluți (nota aut.)

Managerii, al căror rol era mai ales să dea celor patru personaje alura lor delicată de cărți poștale, sînt o slăbiciune deoarece se mișcă sub carcase ale căror forme și pictură — încremenite — exprimă de la început mobilitatea.

Atunci cînd aplic gesticulației celor patru personaje metoda picassiană « a celui mai real decît realul » (sinteză a gesturilor familiare pînă a obține un dans), Managerii cu o înfățișare subversivă recădeau mai mult în tradiție. S-ar fi zis oameni-sandvici prezentînd fiecare un încîntător costum de lemn. Nu-i mai puțin adevărat că rămîneau carcassele lor, prost construite de un futurist, după modele reduse, care aprinseră tumultul și deveniră cariatidele acelu *Spirit Nou* ce servea drept titlu al prefaței piesei noastre, publicată de Appollinaire în program.

Parada legă în așa măsură trupa fluturatăcă de Picasso, încît am fost, puțin timp apoi — Appollinaire, Max Jacob și eu — martorii căsătoriei lui la biserica rusă din strada Darm și, mai tîrziu, atunci cînd a executat decoruri și costume pentru *Tricornul*, *Pulcinella*, *Quadro Flamenco*. Improviza costume; dar ce valorau față de costumele și pantomima pe care el le dorea și a căror machetă există? Fete și proxeneți napolitani figurează acolo ca niște bătrîne fantasme întinerite, ca muzica lui Pergolese de Stravinski. După vreo douăzeci de guașe unde scena reprezenta un teatru cu lojile, decorul și candelabru ei — Picasso nemulțumit înlătură toate proiectele și mobilă întreaga scenă reală cu decorul scenei minus-cule. Păresea mătasea roșie pentru turnurile de carton ale unui clar de lună și ale unei străzi din Napoli.

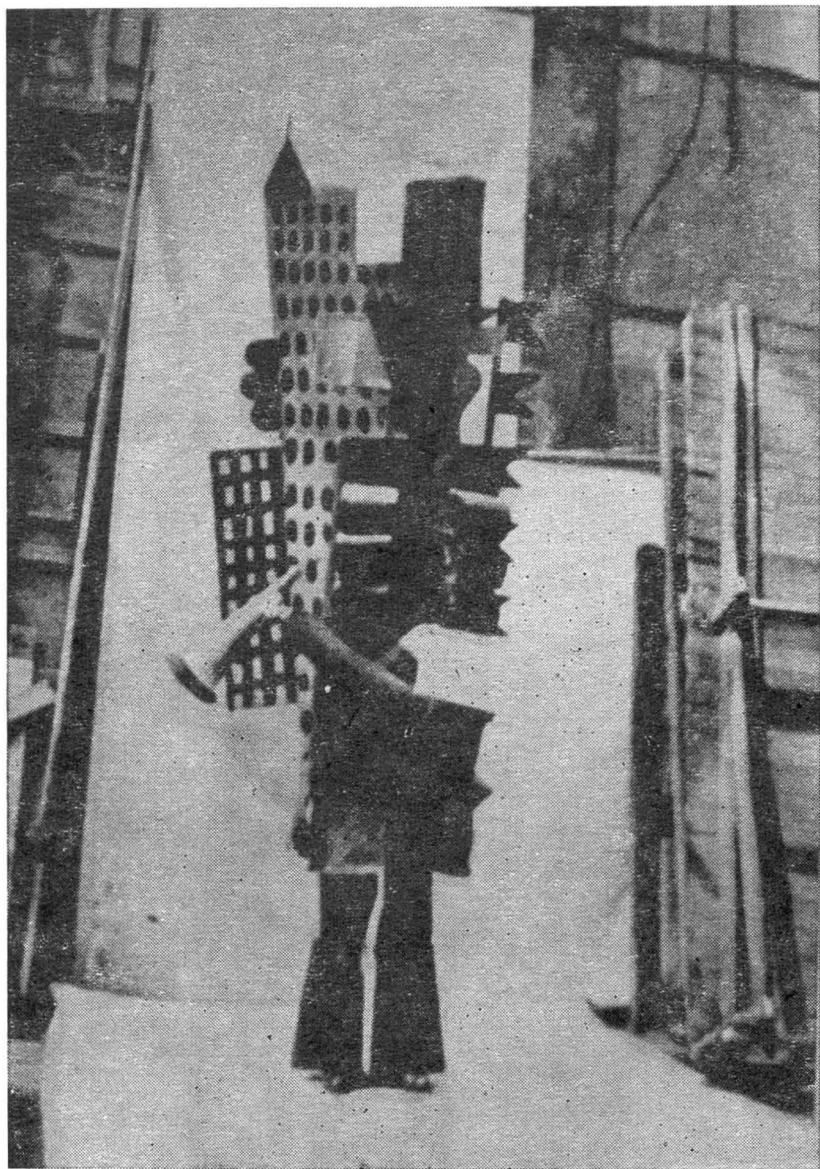
Amintiți-vă de misterele copilăriei, peisajele pe care ea le dezvăluie pe ascuns într-o pată, privești Vezuviului noaptea, la stereoscop, focurile de Crăciun, camerele privite printr-o gaură de cheie, și veți înțelege sufletul acelu decor care umplea cadrul Operei fără alt artificiu decît pînzele cenușii și o casă de cîini dresați.

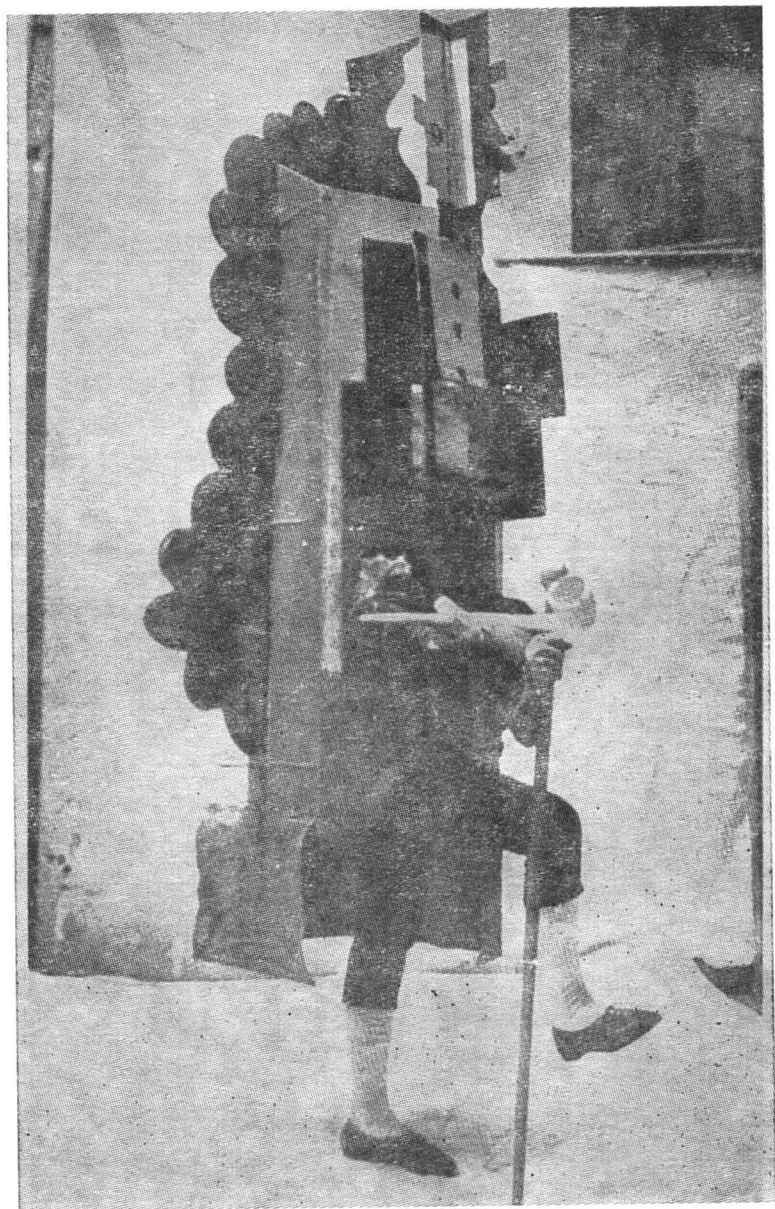
În românește de ALEXANDRU BACIU

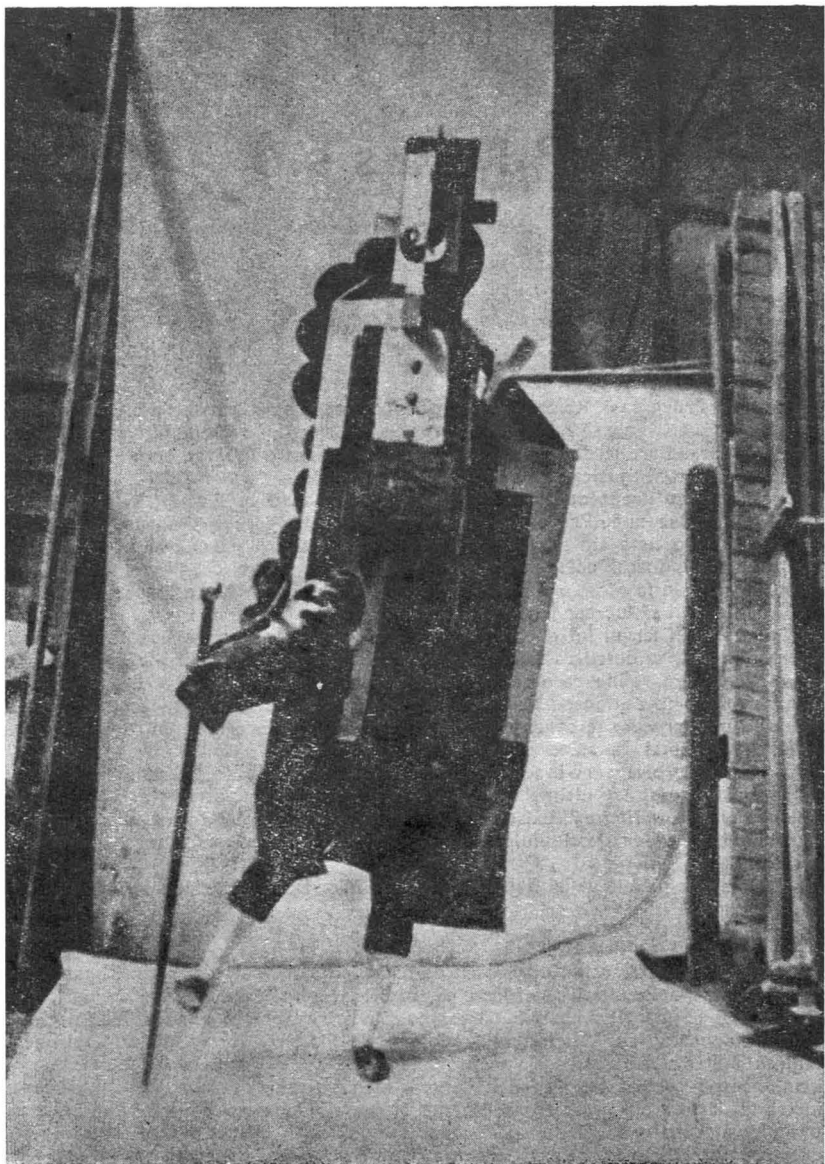


◀ COCTEAU: Diaghilev și Nijinski

Personaje din *Parada*; costume după
machetele lui PICASSO ▶▶▶







P i c a s s o

și

i s p i t a b a l e t u l u i

Vineri, 25 mai, 1945

Jacques Prévert și Roland Petit, tânăr actor, fremătind de ambiție, transfug de la Operă, au venit să mă vadă. O trupă s-a format și o să monteze trei balet la teatrul Sarah Bernhardt. Îmi cer să fac decorurile pentru *Întîlnire* scris de Prévert. Kosma o să-i facă muzica, Mayo costumele. Trebuie să « plantez » pe scenă trei fotografii uriașe drept decoruri și să le pregătesc macheta.

Astăzi ne ducem cu Prévert în strada Casimir-Delavigne, la directorul noii trupe de balet. Între timp am aflat că nu-i altul decît acel « Boris » întîlnit la Picasso, Boris Kochno, fostul colaborator și prieten al lui Serge Diaghilev. L-am văzut acum cîteva zile la Picasso cerînd cortina promisă pentru baletul nostru. Firește, încă n-a început să lucreze la ea. De fapt, Picasso are groază de orice « comandă ». Nu se simte în largul lui decît dacă poate să creeze în deplină libertate. Cînd e vorba de cărți, se descurcă lăsînd să se aleagă din opera sa grafică atît de bogată, gravurile și litografiile care se adaptează cel mai bine textului. Chiar acvatintele pentru opera lui Buffon au fost desenate spontan și Vollard s-a descurcat alegînd textele care oarecum le corespundeau. Boris a stăruit zadarnic pentru cortina din *Întîlnire*; a rămas în stare de proiect.

— Ascultă, Boris, am o idee, i-am spus. Fiindcă ești atît de grăbit să ai cortina, de ce n-ai alege dintre ultimele lui guașe pe aceea care se potrivește cel mai bine atmosferei din *Întîlnire*? Există unele cu sfeșnice, capete de mort, oglinzi . . . Exprimă bine ideea destinului . . . O să fie ușor s-o mărească pe aceea care o preferi . . .

Boris a ales pînă la urmă o guașă cu un lup înveșmîntat în mătase și cu o lumînare aprinsă.



Ciudată locuința celui îndrăgostit de balet, cu marile ei terase dînd spre sălile de disecție ale Facultății de Medicină, cățărată la înălțime printre acoperișurile Cartierului Latin! Kochno o împărțea cu Christian Bérard. Plină de amintiri din revoluția epocă de aur a baletului — desene de Picasso, portretele lui Diaghilev, Nijinski, Stravinski și a celebrelor balerine ruse, grupate în jurul unui cal în bronz de pe vremea Renașterii Italiene — locuința lui Kochno este scînteietoare, lustruită, lăcuită, cu iz de ceară, lavandă și flori de portocal; dar îndată ce treci pragul ușii care o leagă de apartamentul lui Bérard, pătrunzi într-o lume unde domnește colbul, o nonșalanță, fie-ce-o fi, mirosul de tutun și de opium . . . Alci

trăiește și creează Christian Bérard — Bébé pentru înțiați — la fel de înzestrat pentru modă și desen, — care de ani de zile îmbracă piesele de teatru ca pe niște femei frumoase, cu sobrietatea, eleganța și ingeniozitatea croitorilor de lux parizieni.

... Vorbim despre baletul *Întîlnire* și decorurile mele. Vine și o tînără balerină rusă: Marina de Berg. Ea va fi eroina baletului nostru: *Cea mai frumoasă fată din lume*. Cînd plecăm cu Prévêrt, — Boris cu vocea lui gravă, accentuînd vocalele ca în rusă, este gata să discute cu ea condițiile contractului său ...

Vineri 15 iunie, 1945

Astă seară prima mare gală de balet, după război, la teatrul Sarah Bernhardt. Parisul eliberat se delectează. Ieșim din lunga noapte de patru ani și această gală era puțin sărbătorirea libertății regăsite. Acum o lună, Hitler s-a sinucis, Wehrmacht-ul a capitulat ... Cei care îndrăgesc baletul și snobil sînt acolo și toate celebritățile pariziene, de la contele Etienne de Beaumont la Marlene Dietrich, de la Jean Cocteau la Picasso ... Numai cîteva uniforme kakt amintesc că războiul mai continuă în Extremul Orient.

Stau în apropierea lui Picasso lîngă orchestră, — în dreapta mea, lîngă Picasso, se afla Gilberte; iar în stînga Dora Maar; — răsfoim programul luxos: iată cortina lui Picasso, desene de Bérard, Valentine Hugo, Mayo, Lucien Coutaud; fotografiile decorului meu, dansatorii și dansatoarele din balet. În ultimele zile m-am cufundat în acea lume de surîsuri și crize de plîns, și de figuri de dans, lumea în același timp entuziastă și isterică a baletului. Am urmărit repetițiile într-un studio de dans din bulevardul Clichy, apoi pe scenă, sub focul rampel, în paroxismul energiei, surescîterile ultimelor ore înainte de « creație ». L-am văzut în tot timpul nopții pe Boris și Bébé, certîndu-se și împăcîndu-se, supărîndu-se și izbucnind în plîns; pe Roland Petit, plin de vioiciune, încordat, dirijînd cu autoritate o trupă tînără și nedisciplinată, antrenînd pe Marina de Berg, Ludmilla Tchérina sau Zizi Jeanmaire — frumoasă și fragilă ca o Tanagra ... « Nu ne mai rămîne decît cenușa neuitate pasări-phenix a lui Diaghilev — citim în introducerea lui Jean Cocteau. — Dar cunoaștem mitul și adevărul mitului. Acea pasăre phenix a murit pentru a trăi ... » Umbra lui Diaghilev planează deasupra sălii arhipline, elegante, pasionată și furtunoasă. Atmosfera, freamătul ei neliniștit amintește puțin de aceea a baletelor ruse de altădată. Oare miraculoasa sinteză dintre muzică, dans și arta picturală va renaște?

Frămîntarea în jurul noilor seri de balet, colaborarea cu prietenii lui, vizitele lui Boris, au trezit în Picasso vechea sa pasiune pentru dans. De fiecare dată cînd m-a văzut în ultimele zile, n-a încetat să mă întrebe despre mersul repetițiilor, despre balerine, despre decorurile mele ... Supraveghea îndeaproape executarea cortinei lui, evoca baletule: Prestidigitatorul chinez, Jonglerii din *Parada*, Managerii săi uriași, Micuța americană; cortina sa populată de călăreți de circ, arlecchini și ghitariști din universul lui din perioada roză; cortina goyescă din *Tricornul*, unde a pictat o escapadă în arenă cu femei înveșmîntate în mantile și bărbați în capă și sombrero; cortinele și decorurile din *Pulcinella* pe care le-a făcut cu Stravinski pentru Opera din Paris; acelea din *Quadro Flamenco* de Manuel de Falla, așezate în interiorul unui teatru din secolul al XIX-lea, cu loji roșii, negre și aurite; cortina din baletul *Mercur* din *Soirées de Paris* cu mătăhălosul său Arlecchin în alb și Pierrot-ul în roșu ... Se gîndea poate și la acea primăvară a anului 1925 petrecută cu Olga la Monte-Carlo, pe care o consacrase aproape cu totul dansatorilor și dansatoarelor din balet ...

Cu mare întîrziere, într-o atmosferă de enervare și surescitare, gala a debutat cu *Amatorii de bilci* de Kohn, Bérard și Sauguet. Fauna epocii albastre este readusă la viață. Disperați, famelici, Istoviți, în zdrențe, saltimbancii evoluează, pe

ariile languroase ale lui Sauguet . . . Femeia-trunchi, Femeia-fluture, Surorile-siameze, unite printr-un singur nod trandafiriu — capodopera lui Bérard, Păpuşa-mecanică, rol dansat de Ludmila Tchérina, Clownul obţin succese rînd pe rînd. Roland Petit în prestigiosul prestidigitator răspîndeşte flori şi porumbei. Cea mai aplaudată este tînăra georgiană Ethérie Pagava, graţia tinerească în persoană.

Urmează *Întîlnire*. Cortina roşie se ridică dezvăluind cortina azur-mov-bej a lui Picasso. Lumînarea, lupul de mătase ascunzînd destinul . . . Cuvîntul *Suntuchia* rămîne încremenit un moment. Unii aplaudă ; alţii fluieră, strigă . . . De cînd Picasso a aderat la partidul comunist, pictura sa, oricum ar fi, acţionează asupra unora ca muleta asupra taurului . . . Nu s-au răzburat odinioară pe tablourile lui Courbet din sala de lingă coloana Vêndome, răsturnîndu-le? La Salonul de toamnă — care şi-a deschis porţile cînd nu trecuseră nici şase săptămîni de la Eliberare şi unde Picasso a expus, derogînd de la principiile lui de pînă atunci — cîteva tablouri şi cinci statui de bronz — a fost o hărmălaie ! . . . Cîţiva vizitatori au făcut scandal şi chiar au desfăcut mai multe tablouri de pe pereţi . . .

O ploaie de strigăte, de fluierături, dar au fost şi aplauze . . . Picasso nu se clinţeşte. Abia, dacă-şi încrunţă sprîncenele . . . A mai văzut şi altele ! Vacarmul din seara asta, mi-a spus în pauză, nu-i decît un mic tărăboi în comparaţie cu scandalul pe care l-a declanşat *Parada*, acum douăzeci şi opt de ani, în aceeaşi piaţă Châtelet. Snobii se aşteptau atunci să vadă o continuare a *Sheherazadei* sau a *Spectrului rozei* . . . Dar, a fost un balet cubist care spărgea urechile şi călca în picioare toate convenţiunile. « Picasso, Satie şi cu mine — observă Cocteau care ni s-a alăturat — nu puteam să ajungem în culise. Mulţimea ne recunoaşte, ne ameninţa . . . Dacă nu era Apollinaire, în uniformă, cu bandajul lui de mare mutilat de război în jurul capului, femeile înarmate cu ace de păr ne-ar fi scos ochii . . . ».

Cortina lui Picasso se înalţă dezvăluind primul meu decor : la stînga, balul popular din Bastilia, lumina roşie a reflectorului proiectată asupra lui ; la mijloc, un panou înalt reprezentînd un felinar luminat în albastru ; la dreapta, o porţiune de zid scorojit cu firma unui hotel : « La steaua cea frumoasă », pe care un reflector o face galbenă . . .

Sînt sigur pe mine. Să « plantezi » pentru prima oară pe scenă un decor din fotografii era riscant ; dar atmosfera exista ; evoca bine cadrul acelei aventuri minunate şi îngrozitoare imaginată de Prévert, în care se amestecă iubirea şi moartea ; a acelei idile născută în cocioabe şi care va sfîrşi în sînge—întîlnire ineluctabilă cu destinul. Se aplaudă. Picasso îmi dă o lovitură de cot prietenească, în timp ce orchestra atacă primele măsuri ale muzicii lui Kosma, nostalgică şi sfîşietoare ca o baladă a străzii. Şi din frumosul balet, se aude Loris cîntînd pentru prima oară :

Copiii care se iubesc / Se îmbrăţişează în faţa porţilor nopţii / Şi trecătorii care trec / Îi arată cu degetul . . .

Al doilea decor : stîlplul metrului aerian Corvisart, în timpul nopţii. Umbra-î neagră proiectată pe un zid este ca profilul unei statui din insula Paştelui. Destinul se va ivi. Al treilea decor. Podul de pe strada Crimei. Crimă, Crimeea . . . Acolo, Marina de Berg cu ciorapi negri şi fustă scurtă mov, cu bluza galbenă strînsă pe sîni — costum conceput de Mayo — ucide cu o lovitură de cuţit pe tînărul îndrăgostit nebuşeşte de ea, după un « pas de deux » îndrăzneţ şi lasciv. Poezia directă, aspră şi tulburătoare din *Întîlnire* a cucerit publicul. Picasso mi-a spus : « E un lucru foarte frumos . . . Şi îmi plac decorurile tale . . . Nu m-am gîndit niciodată ca fotografia să poată realiza aşa ceva . . . »

(Din volumul *Conversaţii cu Picasso*, Ed. Gallimard, 1964)

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

Manifestul coregrafului

Baletul trece printr-o criză internă — iată un lucru care, pe zi ce trece, devine din ce în ce mai clar. Arta coregrafică se află în fața unei alternative — două căi i se prezintă: pe de o parte cea pe care o urmează de la începutul celui de-al XX-lea secol și care în mod fatal trebuie să-l ducă într-un impas, din care nici o scăpare nu mai este posibilă și, pe de altă parte, o cale nouă, atât de clară, atât de largă, atât de elevată, încât numai gîndindu-te la ea amețești.

Pe care din cele două alternative a va alege baletul? Va urma el calea fără ieșire pe care s-a fixat, sau va căuta calea cea nouă, aricît de redutabilă i-ar putea apărea prin însăși noutatea sa?

Cine oare a lăsat arta noastră ocolă unde se află ea în prezent? Cine a făcut-o sclava unui splendid stăpîn, dar despotic — Muzica? Noi toți — coregrafi, dansatori, dansatoare. Într-adevăr, nu muzica este cea care ne-a supus, ci noi înșine, noi, care din propria noastră voință am acceptat lanțuri a căror greutate o resimțim de abia acum. Le-am simțit greutatea — le vom sfărîma?

. . . Cînd o artă vrea să ilustreze o altă artă, în mod fatal ea își pierde independența. Arta dansului, cîndva cea mai frumoasă, cea mai liberă și independentă, s-a

* Fragmente din *Le manifeste du choregraphe*, Paris 1935.

supus, a devenit roaba muzicii. « Duncanismul » cuvînt nou apărut la începutul secolului XX, a fost forța motrice care a dus pînă la capăt această supunere și a separat din ce în ce mai net baletul și dansul. Duncanismul vrea să illustreze o producție muzicală independent de elementele sau calitățile ritmice și dansante pe care ea le permitea sau nu. Deviza secolului XX — « nu există operă muzicală care să nu poată fi dansată », fie că ar fi vorba de un coral de Bach, o sonată de Beethoven sau un tablou simfonic de Debussy — a pătruns în dans și s-a preschimbat în « nu există operă muzicală care să nu poată fi ilustrată ». Așa cum opera recursese la mijloace străine, împrumutate resurselor artei dramatice, baletul a renunțat la mijloacele sale proprii de expresie, pentru a le înlocui prin mijloace mimico-dramatice, devenind, din dansul care fusese, o pantomimă. Acesta fu începutul epocii așa-zisei « înfloriri » a baletului.

Voi, o înflorire atît de iluzorie !

Secolul al XIX-lea, a fost, pentru balet, slab în resurse muzicale. Compozitori de muzică de dans, de geniu, ca un Ceaikovski sau un Léo Delibes nu erau decît excepții. Dansatorii vegetau lipsiți de ilustra lor soră — muzica; ne mai putem mira, după aceasta, de încîntarea lor atunci cînd un torent muzical nou, infinit mai frumos și mai genial, se precipită asupra lor ? Cei mai mari muzicieni de la începutul secolului nostru consacrară opera lor, bogat inspirată, baletului (n-ar fi mai corect să spunem acest cuvînt între ghilimele ?)

... Și au început să apară nenumărate baleturi noi, un adevărat potop. În cea mai mare parte, e adevărat, erau producții de talent, dacă nu de geniu, capodopere ale unor compozitori iluștri. Din nefericire în alt timp și loc aceștia din urmă nu s-ar fi gîndit niciodată la balet, nu s-or fi adresat niciodată unei arte care n-ar fi fost esențialmente a lor ! Compozitorul nu mai trebui să se întrebe dacă trupul uman este sau nu capabil să redea muzica sa, era de acum înainte treaba coregrafului, redus la sclavie, să-și spargă capul cu această problemă. Compozitorul nu mai ținu seama de mijloacele corpului omenesc: el începu să scrie variațiunile de o durată de șase sau șapte minute, care nu erau realizabile decît pe timp de două sau trei minute. Ignorant al propriietăților corpului bărbatului și al femeii, el prescrie dansatorului o variațiune pentru dansatoare și vice-versa. Și încă dacă n-ar fi fost decît asta ! ! Răul nu rezidă în aceste ignoranțe, nici chiar în ritmurile capricioase, imposibil de redat prin intermediul corpului omenesc, ci în schimbările de ritm. Fie cucerind o stăpînire tehnică mai aprofundată, fie evitînd sau dărîmînd obstacolele puse de-a lungul căii coregrafice prin lipsa de cunoștințe a compozitorului, se pot remedia aceste două prime defecte. Nu este aceeași situație și cu schimbările de ritm care trebuiau, în mod fatal, să separe baletul și dansul — fiul și mama.

Mă explic. Un dans, nu importă care: fie el de o durată de trei ori douăzeci de minute, este construit pe o osatură, formată dintr-un desen ritmic inalterabil și de figuri ritmice care revin periodic și armonice (astfel a fost dintotdeauna natura dansului

și astfel este și acum la toate popoarele, la toate rasele mondiale). Pătrunderea forțată a unui element străin din punct de vedere ritmic distruge dansul.

Acceptînd de bună voie un jug despot — « nu există operă muzicală care să nu poată fi dansată » ! — baletul a mers împotriva dansului, cu alte cuvinte a mers împotriva propriei sale esențe, ceea ce înseamnă împotriva lui însuși, și s-a angajat pe o cale fără ieșire.

Pentru a nu dispărea, pentru a se dezvolta liber în elanul său creator (căci cine ar putea nega acest elan ?), baletul trebuie să se scuture de jugul surorilor sale, muzica — oricît — repet — ar fi el de frumos și plin de farmec.

Ce să facem pentru aceasta?

Vreau să vorbesc net și clar. Iată pentru ce, înainte de a spune cum poate fi sfărîmat acest jug, voi spune cum nu trebuie sfărîmat. În primul rînd, eu nu invit deloc baletul să vină să-și reia poziția pe care a avut-o în secolele XIX sau XVIII, tot astfel cum nu am nici o intenție să supun artei dansului pe aceea atît de liberă și frumoasă a muzicii: dacă baletul trebuie să părăsească drumul fals pe care s-a angajat, aceasta însă nu pentru a relua o altă cale, veche (și aceasta la fel de falsă, căci în mod fatal ea l-ar duce acolo unde se află acum).

Calea pe care îndrăznesc să i-o trasez este complet nouă (sau poate, dimpotrivă, foarte veche) — și știu că ea este vitală, largă și clară. Mă grăbesc să adaug că nu visez deloc la o colaborare strînsă — imposibilă, vai, pentru că prea ar fi frumoasă — între muzician și coregraf, la o uniune perfect armonioasă — nu, nici nu mă gîndesc — căci creația colectivă strivește elanul individual și liber al creatorilor. Nu vreau să unesc, ci să separ, căci ora sintezei n-a sunat încă.

... Pentru ca marele moment al Sintezei, al Uniunii perfecte realizată cîndva, să poată veni, trebuie ca fiecare artă să se dezvolte liber, în felul său. Trebuie ca baletul — n-am dreptul să spun nimic în ceea ce privește celelalte arte — să se angajeze pe o cale nouă care să fie a lui. El trebuie să vegheze gelos sanctuarul dansului și să știe că:

1. nu putem și nu trebuie să dansăm orice;
2. baletul trebuie să rămînă strîns legat de baza sa naturală — dansul;
3. baletul nu trebuie să fie ilustrarea niciunei alte arte;
4. baletul nu trebuie să împrumute desenul său ritmic de la muzică;
5. baletul poate exista liber de orice acompaniament muzical;
6. baletul poate și trebuie să fie transcris;
7. în cazurile în care baletul este legat de muzică, baza ritmică trebuie să fie opera coregrafului și nu a muzicianului;
8. baletul solicită o orchestră specială;
9. coregraful nu trebuie să fie sclavul pictorului;
10. trebuie să fie creat un teatru coregrafic, liber și independent;

Acestea sînt principiile fundamentale ale manifestului unui coregraf.

În românește de T. P.



File dintr-un program de sală

Amăgitoare decoruri pictate, ca și jocul culorilor ori al luminilor în mișcare, sînt adiacente gestului, sau (în teatru), cuvîntului rostit. Costumul interpreților se prefăce astfel într-un tablou viu, făcînd parte integrantă din fundalul animat de artiști.

De la cortina zugrăvită în 1816 de venerabilul Gheorghe Asachi, reprezentînd pe *Mirtil* și *Hloe* (cortină ce se ridică stîngaci dar solemn în seara de 27 decembrie asupra pastorelei reprezentate în lumina sutelor de sfeșnice și candelabre cu ciucuri de cleștar, în saloanele hatmanului Costache Ghica din Iași) și — iartă-mi-se paradoxala apropiere — pînă la *Daphnis* și *Chloé-ul* lui Maurice Ravel și M. Fokin, în scenografia incandescentă a lui Marc Chagall, spectacol pe care am avut mulțumirea să-l vedem pe podiumul Operei Române din București în 1967, — baletul este o succesiune de metamorfoze și reverențe a mai multor Muze.

Vorbind despre scenografia lui Picasso pentru baletul *Parade* — Apollinaire nota «fericita nouă alianță între decor, costum și coregrafie» — punct de plecare și semn al spiritului nou ce avea să modifice din temelii artele și moravurile, prefăcându-le într-o bucurie universală.

Ce se alege oare din această puzderie de bucurii risipite pe scîndurile scenelor lumii?

Avem poate deaface cu una dintre cele mai efemere feerii și uluitoare focuri de artificii. . . Oricît de sclipitor de frumos ar fi, ce mai rămîne dintr-un spectacol în afara cîtorva cronici, a cîtorva imagini și a unui program? Există desigur o poezie încărcată de o nostalgie inefabilă, o poezie ce sălășluiește între paginile unui vechi program de sală, din care se desprinde alene amintirea evenimentului trăit odinioară. Paginile răsfoite în asfințitele nopți de gală — ajung pînă la noi ostenite, rupte pe de margini și roase de cariile veacului.



Am regăsit un asemenea luxos «program oficial» — format 33×24 — din anul 1919, luna decembrie. La Paris, sub direcția lui Serge Diaghilev, se desfășura atunci cea de a «unsprezecea stagiune rusă» și urmau să fie prezentate 25 de spectacole.

În interpretarea Karsavinei, și în scenografia lui Alexandre Benois, se relua (ne amintește caietul) *Petrushka* lui Stravinsky, împreună cu vestitele dansuri polovțiene din *Prințul Igor*. Dar în aceeași seară avea loc și premiera pariziană a baletului *La boutique fantasque*, orchestrat de Respighi după muzica lui Rossini. Interesul artistic era sporit prin faptul că decorul, cortina și costumele (după moda anului 1860) fuseseră realizate de André Derain. Opt dintre aceste fermecătoare desene colorate, pline de umor, ne poartă cu gîndul — cum spune și un martor — spre unele personaje din «La Bibliothèque Rose»: iată-l pe stăpînul dughenii, îmbrăcat în alb, cu jiletca roșie cadrilată; sau pe mustăciosul dansator de «can-can», cu detaliul mustății lui castanii, mărit pe aceeași pagină, în stînga, jos; numeroase și amănunțite indicații apar aproape în flece desen, arătînd grija pe care pictorul o punea în ce privește modul cum ar trebui confecționate costumele. «Riga de Pică» are de pildă, prins cu un bold, un eșantion din postavul hlamidei; urmează notații asupra pantalonilor cu lampas ai cazacilor ș.a. Programul publică și fotografiile interpreților, îmbrăcați pentru spectacol. Dar, cum se întîmplă și astăzi, se remarcă un serios decalaj între prospețimea crochiului colorat și costumele confecționate, ce pare a fi o anostă pasișă demodată.

Față în față, pe două pagini, au fost reproduse pînza pentru fundalul scenei, și, în culori pastelate, macheta cortinei acestei *Ciudate dughene*: în primul plan, în tonuri roșii-cărămizii — opt ferestre sînt deschise spre un peisaj marin foarte aerat în care se zăresc un vapor cu zbaturi și corăbii; iar pe țărm — ancore, butoaie și un sac pe care apar inițialele artistului: A.D.

Pe coperta acestui « Programme Officiel des Ballets Russes » au fost reproduse în roșu, verde și negru, desenele unor personaje din *Tricornul*; ele sînt semnate de Picasso, care își asumase și scenografia baletului. După reclamele de rigoare, urmează o a doua copertă: pe un fond cafeniu, o pereche de dansatoare în atitudini clasice; un juvenil autoportret al lui Picasso și alte două splendide desene reprezentînd pe Derain și Massine.

Léon Bakst are, la rîndul lui, două desene pestriț colorate: un mirific eunuc din *Sheherezoda* și costumul înzorzonat al Constanței din *Les femmes de bonne humeur*.

Din 1909 pînă în 1929, Serge Diaghilev a marcat un stil și un apogeu coregrafiei moderne. După ce în 1906 inițiasse, în cadrul Salonului de Toamnă parizian, o expoziție de pictură a grupului « Mir Iskusstva » — în care simeza fusese transformată într-o frescă unde lucea aurul roșu a vechilor icoane rusești — el a apelat, în afară de Bakst, A. Golovin, Korovin, Al. Benois, Sudeikin, Lauseret, Sanoff, Roerich, Gonciarova și Larionov — la cei mai buni pictori din « Orașul Lumină »: Derain, care fusese chemat să facă și scenografia baletului *Jack in the box* pe muzica lui Erik Satie (1927); Matisse — *Le chant du Rossignol* (1920); Picasso — *Parade*, *Le Tricorne* (1919); *Cuadro Flamenco* (1921); *Mercure* (1926); Braque — *Les Fâcheux* (1924); *Zéphire et Flore* (1926); Pevsner și Gabo — *La chatte* (1927); Marie Laurencin — *Les Biches* (1924); De Chirico — *Le bal* (1929); Rouault — *Le fils prodigue* (1929); Surville — *Mavra* (1925); Max Ernst și Miró — *Roméo et Juliette* (1927); Maurice Utrillo — *Barabau* (1927), etc., etc., etc.

Aceste aprige nopți de gală, aceste falnice nopți încremenite pe filele unui program, nu se vor mai reîntoarce nicînd. Au trecut ca niște fulgere sub ninsoarea deasă a timpului.

BARBU BREZIANU



JEAN COCTEAU

**Mirii
din
Turnul Eiffel**

MIRII DIN TURNUL EIFFEL

PERSONAJE

(În ordinea intrării în scenă)

Fonograf 1
Fonograf 2
Struțul
Vinătorul
Directorul Turnului Eiffel
Fotograful
Mireasa
Mirele
Soacra
Socrul
Generalul
Prima Domnișoară de onoare
A doua Domnișoară de onoare
Primul Cavalier de onoare
Biciclista
Copilul
Înotătoarea din Trouville
Al doilea Cavalier de onoare
Leul
Colecționarul
Negustorul de tablouri
1-a telegramă
2-a telegramă
3-a telegramă
4-a telegramă
5-a telegramă



Reprezentăția a avut loc pentru prima dată în seara de 18 iunie 1921, la Théâtre Des Champs-Élysées în interpretarea Companiei Baletelor Suedeze condusă de Rolf de Maré. Muzica, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud și Francis Poulenc. Coregrafia, Jean Cocteau. Decoruri, Irène Lagut. Costume și măști, Jean Hugo.

DECOR

Prima platformă a Turnului Eiffel. Fundalul reprezintă Parisul văzut de sus. La dreapta, în planul al doilea, un aparat de fotografiat, de dimensiunea unui om. Camera obscură formează un coridor care dă în culise. Partea din față a aparatului se deschide ca o ușă, pentru a permite intrarea și ieșirea personajelor. În dreapta și în stînga scenei, în primul plan, pe jumătate ascunși în spatele cadrului, stau pe loc doi actori, îmbrăcați în fonograf, cutia cuprinzînd corpul, pîlnia corespunzînd gurii. Sînt fonografele care comentează piesa și recită rolurile personajelor. Vorbesc foarte tare, foarte iute și pronunță distinct fiecare silabă. Scenele se joacă pe măsura descrierii lor.

ORDINEA MUZICII

- | | |
|------------------------------|----------------------|
| 1. Uvertură | Georges AURIC |
| 2. Marș nupțial (intrarea) | Darius MILHAUD |
| 3. Discursul generalului | Francis POULENC |
| 4. Înotătoarea din Trouville | Francis POULENC |
| 5. Masacrul (fugă) | Darius MILHAUD |
| 6. Valsul telegramelor | Germaine TAILLEFERRE |
| 7. Marș funebru | Arthur HONEGGER |
| 8. Cadril | Germaine TAILLEFERRE |
| 9. Marș Nupțial (ieșire) | Darius MILHAUD |

În timpul acțiunii trei riturnele de Georges AURIC

Cortina se ridică pe un răpăit de tobă care încheie uvertura.

FONOGRAF 1. Sînteți pe prima platformă a Turnului Eiffel.

FONOGRAF 2. Ia te uită ! Un struț. Traversează scena. Iese. Iată-l pe vînător. Caută struțul. Înălță capul. Vede ceva. Pune arma la umăr. Trage.

FONOGRAF 1. Cerule ! o telegramă.

O telegramă mare, albastră, cade din plafon

FONOGRAF 2. Detunătura îl trezește pe directorul Turnului Eiffel. El își face apariția.

FONOGRAF 1. Asta-i bună, domnule, te crezi cumva la vînătoare?

FONOGRAF 2.urmăream un struț. Mi s-a părut că l-am văzut prins în plasa Turnului Eiffel.

FONOGRAF 1. Și-mi omori o telegramă.

FONOGRAF 2. N-am făcut-o dinadinsul.

FONOGRAF 1. Sfîrșitul dialogului.

FONOGRAF 2. Iată-l pe fotograful Turnului Eiffel. Vorbește. Ce spune?

FONOGRAF 1. N-ați văzut trecînd un struț?

FONOGRAF 2. Ba da ! Ba da ! Îl caut !

FONOGRAF 1. Închipuți-vă, aparatul meu de fotografiat merge alandala. De obicei, cînd spun : « Nu mișcați, iese păsărica », iese o pasăre mititică ! Dimineața asta, îi spun unei doamne: iese o pasăre mititică și iese un struț. Caut struțul, să-l fac să intre în aparat.

FONOGRAF 2. Doamnelor, domnilor, dramatismul scenei crește, căci brusc directorul Turnului Eiffel își dă seama că telegrama îi era tocmai lui adresată.

FONOGRAF 1. O deschide.

FONOGRAF 2. « Director Turn Eiffel. Vom veni masă nuntă, rugăminte rețineți loc. »

FONOGRAF 1. Dar telegrama asta e moartă.

FONOGRAF 2. Tocmai pentru că e moartă o înțelege toată lumea.

FONOGRAF 1. Repede ! repede ! Avem exact timpul cît să mai punem masa ! Vă anulez amenda. Vă numesc piccolo al cafenelei Turnului Eiffel. Fotograf, la postul dumitale !

FONOGRAF 2. Așează fața de masă.

FONOGRAF 1. Marș nupțial.

FONOGRAF 2. Cortegiul.

Marș nupțial. Fonografele anunță personajele nunții care întră perechi, mergînd precum căței în plesile cu cățel.

FONOGRAF 1. Mireasa, dulce ca un mîelușel.

FONOGRAF 2. Socrul, bogat ca un Ceresus.

FONOGRAF 1. Mirele, drăguț să-l pui în ramă.

FONOGRAF 2. Soacra, falsă ca o fisă.

FONOGRAF 1. Generalul, prost ca o gîscă.

FONOGRAF 2. Privește-l. Se crede călare pe lapa sa Mirabelle.

FONOGRAF 1. Cavaleril de onoare, puternici ca niște Turci.

FONOGRAF 2. Domnișoarele de onoare, proaspete ca niște roze.

FONOGRAF 1. Directorul Turnului Eiffel face onorurile Turnului Eiffel. Le arată Parisul, văzut de sus.

FONOGRAF 2. Amețesc !

Vînătorul și directorul aduc o masă pe care sînt pictate farfurii. Fața de masă atinge pămîntul.

FONOGRAF 1. Generalul strigă : « La masă, la masă ! » și nunta se așează la masă !

FONOGRAF 2. Numai într-o parte a mesei pentru a fi văzută de public.

FONOGRAF 1. Generalul se ridică în picioare.

FONOGRAF 2. Discursul generalului.

Discursul generalului este la orchestră. El doar gesticulează.

FONOGRAF 1. Toată lumea este emoționată.

FONOGRAF 2. După discurs, generalul povestește despre iluziile optice cărora le-a fost victimă în Africa.

FONOGRAF 1. Mîncam o tartă cu ducele d'Aumale. Tarta era plină de viespi. Încercăm în zadar să le gonim. Or, erau tigri.

FONOGRAF 2. Ce ?

FONOGRAF 1. Tigri. Ei dădeau tîrcoale la mai multe mile depărtare. Un miraj optic îl proiecta în mic deasupra tartei noastre și ne făcea să-l luăm drept viespi.

FONOGRAF 2. N-ai spune de loc că are șaptezeci și patru de ani.

FONOGRAF 1. Dar cine este această încîntătoare biciclistă în fustă-pantaloni ?
Întră o biciclistă. Coboară de pe vehiculul său.

FONOGRAF 2. (voce de biciclistă) Scuzați, domnilor.

FONOGRAF 1. Doamnă, cu ce vă putem fi de folos ?

FONOGRAF 2. Mă aflu oare pe drumul spre Chatou ?

FONOGRAF 1. Da, doamnă. N-aveți decît să vă luați după șinele tramvalului.

FONOGRAF 2. Generalul este cel ce-i răspunde biciclistei, căci tocmai e pe punctul de a o recunoaște, printr-o iluzie optică.

Biciclista se urcă pe șa și pleacă.

FONOGRAF 1. Doamnelor, domnilor, noi sîntem cu adevărat martorii unui fenomen de iluzie optică. Sînt fenomene frecvente în Turnul Eiffel. Această biciclistă pedalează în realitate pe drumul spre Chatou.

FONOGRAF 2. După acest intermediu instructiv, fotograful vine mai în față. Ce spune ?

FONOGRAF 1. Sînt fotografii Turnului Eiffel și vreau să vă fac o poză.

FONOGRAF 1 și FONOGRAF 2. Da ! da ! da ! da !

FONOGRAF 1. Așezați-vă în grup.

Nunta formează un grup în spatele mesei.

- FONOGRAF 2. Vă întrebați unde a plecat vânătorul de struți și Directorul Turnului Eiffel? Vânătorul caută struțul prin toate etajele. Directorul îl caută pe vânător și dirijează Turnul Eiffel. Nu este o sinecură. Turnul Eiffel e ceva mareț, ca Notre-Dame. Este Notre-Dame de pe malul stâng.
- FONOGRAF 1. E regina Parisului.
- FONOGRAF 2. Era regina Parisului. Acum este doamnă de onoare a telegrafului.
- FONOGRAF 1. Trebuie să mai și trăiești.
- FONOGRAF 2. Nu mișcați. Zimbiți. Priviți la obiectiv. Iese păsărica !

Iese o înotătoare din Trouville. Este în costum de baie, poartă de-a curmezișul pieptului un minciog de pescuit și un paner. Ecleraj în culori. Nunta ridică brațele spre cer.

- FONOGRAF 1. Oh ! nostimă carte poștală ! (*Dansul înotătoarei*). Fotograful nu ia parte la plăcerile nunții. Este pentru a doua oară în dimineața aceasta când aparatul îi joacă feste. El încearcă s-o facă pe înotătoarea din Trouville să reîntre în aparat.
- FONOGRAF 1. În sfârșit, înotătoarea intră în aparat. Fotograful o convinge că este o cabină de baie.

Sfârșitul dansului. Fotograful aruncă un halat de baie pe umerii înotătoarei. Ea reîntre în aparat sărind mărunt și trimițând bezele.

- FONOGRAF 1. și FONOGRAF 2. Bravo ! Bravo ! Bis ! bis ! bis !
- FONOGRAF 1. Cel puțin dacă aș fi știut dinainte ce surprize îmi rezervă aparatul meu stricat, aș fi putut organiza un spectacol. Of ! tremur de fiecare dată când pronunț blestematele cuvinte ! Știi vreodată ce poate ieși ! Pentru că aceste mistere mă depășesc, hai să zicem că eu le dirijez.

Salută.

- FONOGRAF 1 și FONOGRAF 2. Bravo ! Bravo ! Bravo !
- FONOGRAF 2. Doamnelor, Domnilor, în ciuda viei mele dorințe de a vă satisface, timpul limitat mă împiedică să vă prezint a doua oară numărul : « Înnotătoarea din Trouville ».
- FONOGRAF 1 și FONOGRAF 2. Ba da ! Ba da ! Ba da !
- FONOGRAF 1. Fotograful minte pentru a dregi lucrurile și pentru a avea succes. Își privește ceasul. S-a și făcut ora 2 ! Și struțul ăsta care nu mai intră o dată !
- FONOGRAF 2. Nunta formează un alt tablou. Doamnă, piciorul dumneavoastră stîng pe unul din pîteni. Domnule, agățați voalul de mustață. Perfect. Nu mișcați. Unu. Dol. Trei. Priviți obiectivul. Iese păsărica.

Stringe para. Iese un copil dolofan. Poartă pe cap o coroană de hirtie verde. Sub brațe cărți de premiu și un coș de răchită.

- FONOGRAF 1. Bună ziua, mămico.
- FONOGRAF 2. Bună ziua, tăticule.
- FONOGRAF 1. Iată încă unul din pericolele fotografiei.
- FONOGRAF 2. Copilul acesta este portretul nunții.

FONOGRAF 1. De altminteri, ascult-o.
 FONOGRAF 2. Este leit maică-sa.
 FONOGRAF 1. Este leit taică-su.
 FONOGRAF 2. Este leit maică-sa mare.
 FONOGRAF 1. Este leit taică-su mare.
 FONOGRAF 2. Are gura dinspre partea noastră.
 FONOGRAF 1. Ochii dinspre a noastră.
 FONOGRAF 2. Dragii mei părinți, primiți vă rog, în această zi frumoasă, toate urările mele de respect și iubire.
 FONOGRAF 1. Același compliment văzut sub un alt aspect.
 FONOGRAF 2. Primiți toate urările mele de iubire și respect.
 FONOGRAF 1. Ar fi putut să învețe un compliment mai puțin scurt.
 FONOGRAF 2. Primiți toate urările mele de respect și iubire.
 FONOGRAF 1. Va fi căpitan.
 FONOGRAF 2. Arhitect.
 FONOGRAF 1. Boxer.
 FONOGRAF 2. Poet.
 FONOGRAF 1. Președintele Republicii.
 FONOGRAF 2. Un frumos mort mititel pentru războiul viitor.
 FONOGRAF 1. Ce caută în coș?
 FONOGRAF 2. Mingii.
 FONOGRAF 1. Ce face cu mingiile astea? S-ar spune că pregătește o lovitură rea.
 FONOGRAF 2. Masacrează nunta.
 FONOGRAF 1. Îi masacrează pe-ai săi pentru a avea pricomigdale.

Copilul bombardează nunta care se prăbușește țipînd.

FONOGRAF 2. Încetează !
 FONOGRAF 1. Când mă gîndesc cu cît greu l-am crescut !
 FONOGRAF 2. . . . Cu cîte sacrificii !
 FONOGRAF 1. Mizerabile ! Sînt tatăl tău.
 FONOGRAF 2. Oprește-te ! Mai este încă timp.
 FONOGRAF 1. Nu-ți este oare milă de bunicii tăi?
 FONOGRAF 2. Nu respecti galoanele?
 FONOGRAF 1. Pan ! Pan ! Pan !
 FONOGRAF 2. Te iert.
 FONOGRAF 1. Fii blestemat.
 FONOGRAF 2. Nu mai sînt mingi.
 FONOGRAF 1. Nunta e masacrată.
 FONOGRAF 2. Fotografia aleargă după copil. Îl amenință cu biciul. Îi ordonă să reîntre în cutie.
 FONOGRAF 1. Copilul o ia la fugă. Urlă. Dă din picioare. El vrea « să-și trăiască viața ».
 FONOGRAF 2. Vreau să-mi trăiesc viața ! Vreau să-mi trăiesc viața !
 FONOGRAF 1. Dar cine mai face acolo gălăgie?
 FONOGRAF 2. Directorul Turnului Eiffel. Ce spune?
 FONOGRAF 1. Puțină liniște, vă rog. Nu înspăimîntați telegramele.
 FONOGRAF 2. Tăticule ! Tăticule ! telegrame.
 FONOGRAF 1. Nunta își revine.
 FONOGRAF 2. S-ar putea auzi. . .
 FONOGRAF 1. . . . Cum. . .
 FONOGRAF 2. . . . Zboară. . .

FONOGRAF 1. ... Musca...

FONOGRAF 2. Telegramele cad în scenă și se zbat. Întreaga nuntă aleargă după ele, se năpustește peste ele.

FONOGRAF 1. Acolo, acolo, am înșfăcat una. Și eu. Ajutor ! După mine ! Mă mușcă ! Țin-te bine ! Țin-te bine !

FONOGRAF 2. Telegramele se calmează. Se aliniază. Cea mai frumoasă înaintează și face salutul militar.

FONOGRAF 1. (voce de « Compère de revue »). Da' cine dracu' mai sînteți și voi ?

FONOGRAF 2. Eu sînt telegrama fără fir, și, ca și sora mea barza, sosesc din New York.

FONOGRAF 1. (voce de « Commère de revue »). New York ! orașul îndrăgostiților și al luminii artificiale !

FONOGRAF 2. Înainte, cu muzica !

Donsul telegramelor. Plecarea telegramelor.

FONOGRAF 1. Ginere, mulțumește-mi. Cine a avut ideea să venim în Turnul Eiffel ? Cine a avut ideea de a serba nunta la 14 Iulie ?

FONOGRAF 2. Copilul dă din picioare.

FONOGRAF 1. Tăticule ! Tăticule !

FONOGRAF 2. Ce spune ?

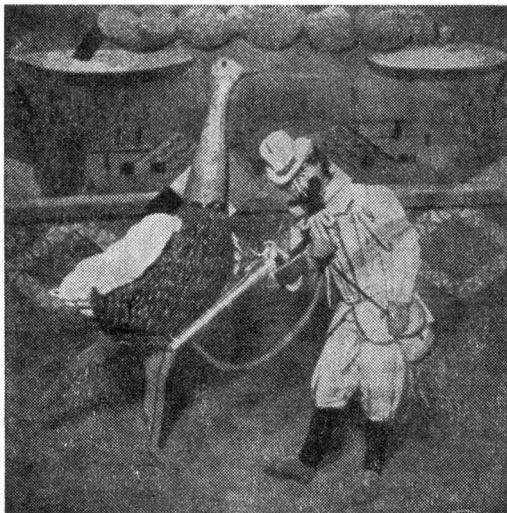
FONOGRAF 1. Vreau să mă tragă-n poză cu generalul.

FONOGRAF 2. Generale, nu vei refuza sper această plăcere micuțului nostru Justin ?

FONOGRAF 1. Fie !

FONOGRAF 2. Bietul fotograf. Mai mult mort decît viu, încarcă aparatul.

FONOGRAF 1. Copilul, călare pe sabie, simulează că-l ascultă pe general care simulează că-i citește dintr-o carte de Jules Verne.



FONOGRAF 2. Nu mișcați. E perfect. Iese păsărica.

Iese un leu

FONOGRAF 1. Doamne Dumnezeule ! un leu. Fotograful se ascunde în spatele aparatului. Întreaga nuntă se cațără pe grilajul Turnului Eiffel. Leul îl privește pe general, căci, singur, generalul nu se clintește. Vorbește. Ce spune?

FONOGRAF 2. Nu vă fie teamă. Nu pot exista lei în Turnul Eiffel. Deci, este o iluzie, o simplă iluzie. Iluziile sînt într-un fel minciuna deșertului. Leul acesta se află acum în Africa așa cum biciclista se afla pe drumul spre Chatou. Leul acesta mă vede, eu îl văd, și noi nu sîntem unul pentru celălalt decît reflectări.

FONOGRAF 1. Pentru a reduce la tăcere pe increduli, generalul se apropie de leu. Leul scoate un răget. Generalul o ia la sănătoasa urmărind de leu.

FONOGRAF 2. Generalul dispare sub masă. Leul dispare în spatele lui. . .

FONOGRAF 1. După un minut, care pare un secol, leul iese de sub fața de masă.

FONOGRAF 2. Oroare ! Oroare ! Ahhhhhh !

FONOGRAF 1. Ce ține-n bot?

FONOGRAF 2. O cizmă, cu un pînten.

FONOGRAF 1. După ce l-a mîncat pe general, leul reîntră în aparat.

Lamentație funebră

FONOGRAF 1 și FONOGRAF 2. Ahhhh ! Ahhhh. . .

FONOGRAF 2. Bietul general ! Era atît de vesel, atît de naiv. Nimic nu l-ar fi amuzat mai mult decît această moarte. Ar fi fost primul care să rîdă.

FONOGRAF 1. Funeraliile generalului.

Cortegiul funebru

FONOGRAF 2. Socrul vorbește la mormînt. Ce spune?

FONOGRAF 1. Adio, adio, vechi prieten.

De la primele tale fapte de arme, ai făcut dovada unei inteligențe cu mult deasupra gradului tău. N-ai dat niciodată înapoi, nici chiar în fața evidenței. Sfîrșitul tău e demn de cariera ta. Noi te-am văzut, bravînd bestia, nepăsător față de pericol, neînțelegîndu-l și neluînd-o la fugă decît atunci cînd l-ai înțeles.

Încă o dată, adio, sau mai degrabă la revedere, căci figura ta va dăinui atîta timp cît pe pămînt vor fi oameni.

FONOGRAF 2. S-a făcut ora trei ! Și struțul ăsta care nu mai intră la loc o dată !

FONOGRAF 1. Poate ar fi vrut să reîntre pe jos.

FONOGRAF 2. E stupid. Nimic nu e mai fragil decît pana de struț.

FONOGRAF 1. Atențiune !

FONOGRAF 2. « Mirii din Turnul Eiffel » (*cadril al fanfarei Gărzii Republicane*).

FONOGRAF 1. și FONOGRAF 2. Bravo ! Bravo ! Trăiască Garda Republicană

Cadrilul

Sfîrșitul cadrilului

FONOGRAF 2. Uf ! Ce mai dans.

FONOGRAF 1. Brațul dumneavoastră.

FONOGRAF 2. Domnule fotograf, nu veți refuza o cupă de șampanie?

FONOGRAF 1. Sînteți prea amabil. Sînt jenat.

FONOGRAF 2. La război ca la război. Dar ce vrea nepoțelul meu?

FONOGRAF 1. Vreau să mi se cumpere piine ca să-i dau să mănînce Turnului Eiffel.

FONOGRAF 2. Se vinde jos. Nu mai cobor.

- FONOGRAF 1. Vreau să-i dau să mănince Turnului Eiffel.
- FONOGRAF 2. Nu i se dă decît la anumite ore. Tocmai de asta e înconjurat de grilaj.
- FONOGRAF 1. Vreau să-i dau să mănince Turnului Eiffel.
- FONOGRAF 2. Nu, nu și nu.
- FONOGRAF 1. Nunta începe să țipe, căci iată struțul. Se ascunsese în ascensor. Caută o altă ascunzătoare. Vînătorul se apropie. Fotograficul ar dori ca struțul să profite de aparat.
- FONOGRAF 2. Își aduce aminte că e destul să ascunzi capul unui struț pentru a-l face invizibil.
- FONOGRAF 2. Îi ascunde capul sub pălărie. Era și timpul.
- Struțul se plimbă, invizibil, cu o pălărie pe cap. Întră vînătorul*
- FONOGRAF 2. Ați văzut cumva struțul?
- FONOGRAF 1 și FONOGRAF 2. Nu, n-am văzut nimic.
- FONOGRAF 2. Ciudat. Mi se păruse că a sărit pe platformă.
- FONOGRAF 1. Ai luat probabil un val drept un struț.
- FONOGRAF 2. Nu. Marea este calmă. De altminteri, mă duc să-l pîndesc în spatele cutiei acestui fonograf.
- FONOGRAF 1. Zis și făcut.
- FONOGRAF 2. Fotograficul se apropie de struț pe vîrfurile picioarelor. Ce-i spune?
- FONOGRAF 1. Doamnă, nu mai puteți pierde nici un minut. Nu v-a recunoscut sub voaleta dumneavoastră. Grăbiți-vă, am o trăsură.
- FONOGRAF 2. Deschide portiera aparatului. Struțul dispăre.
- FONOGRAF 1. Salvat, Dumnezeuule !
- FONOGRAF 2. Vă imaginați fericirea fotografului. Țipă de bucurie.
- FONOGRAF 1. Nunta îl întreabă.
- FONOGRAF 2. Domnilor și doamnelor, pot în sfîrșit să vă fotografiez în lînște. Aparatul meu era stricat; funcționează. Nu mișcați.
- FONOGRAF 1. Dar cine sînt aceste două personaje care vin și-l deranjează pe fotograf?
- FONOGRAF 2. Priviți. Nunta și fotograficul stau țepeni. Nunta e imobilă. N-o găsiți un pic. . .
- FONOGRAF 1. Un pic prăjitură.
- FONOGRAF 2. Un biet buchet de flori.
- FONOGRAF 1. Un pic Gioconda.
- FONOGRAF 2. Un pic capodoperă.
- FONOGRAF 1. Negustorul de tablouri moderne și colecționarul modern se opresc în fața nunții. Ce spune negustorul de tablouri?
- FONOGRAF 2. Vă duc în Turnul Eiffel pentru a vă arăta, înaintea tuturor, un lucru unic « Nunta ».
- FONOGRAF 1. Și colecționarul răspunde :
- FONOGRAF 2. Eu vă urmez cu ochii închiși.
- FONOGRAF 1. Ei? E frumos. S-ar spune un primitiv.
- FONOGRAF 2. De cine e?
- FONOGRAF 1. Cum ! De cine e ! E una din ultimele creații ale lui Dumnezeu.
- FONOGRAF 2. E semnat ?

FONOGRAF 1. Dumnezeu nu semnează. Țe pictat. Ce pastă ! Și privește ce stil, cîtă noblețe, cîtă bucurie de viață ! S-ar spune o înmormîntare.

FONOGRAF 2. Eu vîd o nuntă.

FONOGRAF 1. Vedeți prost. Țe mai mult decît o nuntă. Țe orice nuntă. Mai mult decît orice nuntă : e o catedrală.

FONOGRAF 2. Cu cît îl vindeți ?

FONOGRAF 1. Nu e de vînzare, exceptînd pentru Louvre și pentru Dumnea-voastră. Iată, vi-l ofer la prețul de cumpărare.

FONOGRAF 2. Negustorul arată o pancartă mare.

Pancarta poartă cifra 100000000000

FONOGRAF 1. Colecționarul se va lăsa convins ? Ce spune ?

Negustorul întoarce pancarta. Se poate citi : VÎNDUT cu litere groase. O așează lîngă nuntă.

FONOGRAF 1. Negustorul de tablouri se adresează fotografului.

FONOGRAF 2. Fotografiază-mi nunta aceasta cu pancarta. Aș vrea să le fac să apară în magazinele americane.

FONOGRAF 1. Colecționarul și negustorul de tablouri părăsesc Turnul Eiffel.

FONOGRAF 2. Fotograful se prepară să facă poza, dar, o, minune ! aparatul vorbește.

FONOGRAF 1. Ce-i spune ?

APARATUL (voce îndepărtată) : Aș vrea . . . Aș vrea . . .

FONOGRAF 2. Vorbește, frumoasa mea lebădă.

APARATUL. Aș dori să-l dau înapoi pe general.

FONOGRAF 2. Va ști bine și singur să se dea înapoi.

FONOGRAF 1. Generalul reapare. Este palid. Îi lipsește o cizmă. La urma urmei, vine de departe. Va povesti că revine dintr-o misiune asupra căreia trebuie să păstreze tăcerea. Nunta nu mișcă. Cu capul plecat, el traversează platforma și ia o poză modestă printre ceilalți.

FONOGRAF 2. Iată o bună surpriză pentru colecționarul de capodopere. Într-o capodoperă niciodată nu încetezi să descoperi detalii neașteptate.

FONOGRAF 1. Fotograful se întoarce cu spatele. El găsește că nunta e un pic cam dură. Dacă ea îi reproșează generalului că mai e în viață, generalul ar putea să-i reproșeze că s-a lăsat vîndută.

FONOGRAF 2. Fotograful are inimă.

FONOGRAF 1. Vorbește. Ce spune ?

FONOGRAF 2. Haide, doamnelor și domnilor, număr pînă la cinci. Priviți obiectivul. Iese păsărica.

FONOGRAF 1. Un porumbel !

FONOGRAF 2. Aparatul merge.

FONOGRAF 1. S-a-nchelat pace.

FONOGRAF 2. Unu. (*Mirele și mireasa se detașează din grup, traversează scena și dispar în aparat.*) Doi. (*Același joc, socrul și soacra.*) Trei. (*Același joc, prima pereche de cavaleri și domnișoare de onoare.*) Patru. (*Același joc, a doua pereche de cavaleri și domnișoare de onoare.*) Cinci.

Acelaș joc, generalul singur, cu capul plecat, și copilul, care-l trage de mînă.

FONOGRAF 1. Intră directorul Turnului Eiffel. Agită un megafon.

FONOGRAF 2. Se-nchide ! Se-nchide !

FONOGRAF 1. Iese.

FONOGRAF 2. Intră vînătorul. E grăbit. Aleargă pînă la aparat. Ce spune fotografu?

FONOGRAF 1. Încotro ?

FONOGRAF 2. Vreau să mai prind ultimul tren.

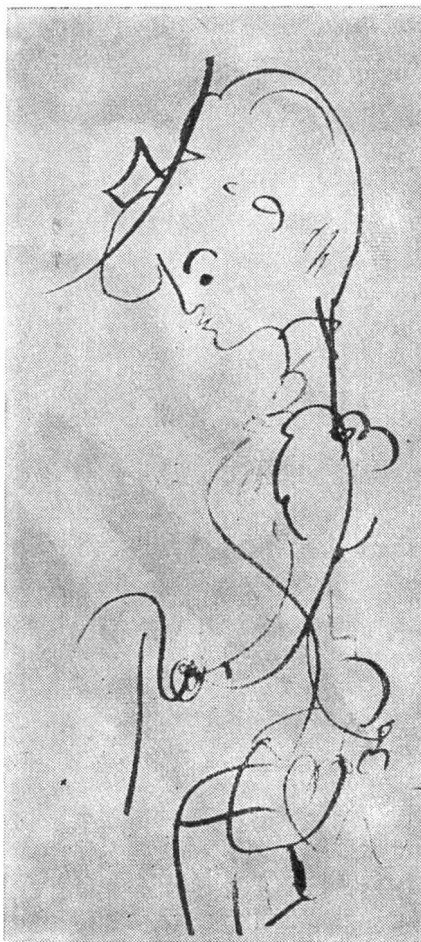
FONOGRAF 1. Nu mai trece niciunul.

FONOGRAF 2. Este rușinos. Mă voi plînge directorului căilor ferate.

FONOGRAF 1. Nu e vina mea. Iată, trenul dumneavoastră. Iată-l că pleacă.

*Aparatul o pornește spre stînga, urmat
de burduful său precum de vagoane.
Prin deschizături se vede nunta care
agită batiste și, pe dedesubt, picioarele
care merg.*

În românește de TEA PREDA



Desene: de COCTEAU



Après avoir fait place —sous cette rubrique— à des essais de présenter, de façon compositée, différentes figures de la littérature roumaine sur un fond de paysage plus ample, dans une perspective universelle, notre revue se propose de donner un surcroît de pertinence à la diffusion des valeurs de cette littérature en publiant, traduits dans des langues de circulation mondiale, des extraits significatifs de nos auteurs les plus représentatifs. Pour ce numéro, consacré aux rapports poésie-danse, nous avons choisi un fragment tout indiqué du roman Le bahut noir de G. Călinesco. Intitulé Andante quasi adagio, ce fragment surprend un moment de pothétique extériorisation de l'un des personnages du roman.

G. CĂLINESCO

Andante quasi adagio

Coucly lui demanda brusquement :

— Voulez-vous que je danse pour vous ?

— Bien-entendu, répondit Ioanide.

Elle portait sous son bras une serviette d'où, comme une ballerine professionnelle, elle sortit et déplia une immense écume blanche, une jupe de tulle pour ballet fantaisie. Elle n'avait apporté ni tutu, ni maillot, mais seulement des souliers à pointes, en atlas. Elle se laissa choir dans un fauteuil, envoya en l'air ses souliers de ville et chaussa les autres. Puis, elle se leva et là, près de la cheminée, son image semblait à Ioanide lointaine et simplifiée, sublimée par la distance. Elle enleva, sans la moindre gêne, sa robe. Elle ne portait qu'un léger costume de bain blanc, qui lui serrait doucement les seins et ne couvrait qu'un minimum de cuisses. Ses rotules étaient fortes, les muscles des jambes puissants et souples ; le ventre était à ce point plat, que l'ossature du bassin l'encadrait en

contours visibles et précis. Les systèmes d'articulation, tous, se dessinaient nettement, et sa chair paraissait un réseau de cordes tendues prêtes à mettre tout en mouvement. Chaque partie de son corps, prise séparément, était assez quelconque, mais l'ensemble fascinait par un je ne sais quoi de délicieusement monstrueux et plein de grâce.

Coucly enfila sa fustanelle aérienne en forme d'abat-jour et la fixa par des agrafes. Puis, elle choisit un disque et le fit tourner sur le supraphone. C'était la valse du *Faust* de Gounod, la *Nuit de Walpurgis*. Coucly attendait que cela commençât ; elle se tenait à l'affût, toute entière appuyée sur une jambe, sur la pointe d'un orteil rigide, tel un oiseau prêt à s'envoler. A la première mesure de la valse, elle s'élança et se jeta dans une vague aérienne, les bras grands ouverts, les cheveux au vent. Sous ses sauts de pointes, le parquet semblait miraculeusement difficile à atteindre, comme si l'air liquide et dense et élastique l'eût empêchée de retomber brusquement, ne lui permettant que de toucher la terre avec seulement le bout de son orteil et faire bouffer l'ombrelle de tulle de sa jupe. Elle valsait en un cheminement linéaire tout au long du salon, pirouettant parfois lorsqu'il fallait souligner l'impression de tourbillon, et faisant, avec les bras, des révérences latérales d'un côté et de l'autre. Le vol métamorphosait la quelconque Coucly en déesse de l'air, en un oiseau superbe évadé de sa cage. Ioanide était particulièrement troublé par l'expression insoupçonnée que prenait alors non seulement le visage de la jeune fille, mais son corps tout entier. Coucly littéralement parlait avec ses jambes, ses bras, ses mains ; elle racontait l'élasticité de l'air et les figures géométriques de l'univers. Elle traduisait, dans la langue des mouvements, les valeurs de la musique, et dévoilait, en tout cela, une puissance d'expression inouïe. Les joues s'arrondissaient et s'allumaient, les lèvres sans fard se faisaient voluptueuses et humides, la tête tombait amoureusement tantôt sur une épaule, tantôt sur l'autre, ses mains et ses pieds perçaient voluptueusement les airs, comme un orage. Coucly qui, dans son parler de tous les jours, disait des choses banales, maintenant qu'elle parlait avec tout son corps, disait exactement les choses intelligentes qui répondaient aux pensées de l'architecte, de son bien-aimé ; à ses plus délicates analyses. En s'adressant à lui dans son langage à elle, on voyait bien qu'elle s'évertuait à lui montrer qu'elle comprenait ses rêves de constructeur, son rêve de bâtir dans le ciel, de remplir les espaces vides avec des jeux de grandes eaux ; de faire en sorte que tout découle de la musique et de la géométrie, que tout transcrive ce que la vie a de plus profond. Lorsque la valse cessa, lorsque l'appareil se grippa de lui-même, Coucly se trouvait au bord du lit de Ioanide, par terre, sa jupe telle une cloche d'écume entourant ses jambes repliées. Elle s'était affaissée dans une totale prostration.

— Vous aimez ma danse ? demanda-t-elle avidement curieuse.

— Vous êtes une vraie Fanny Elssler . . .

Coucly rougit de plaisir . . . Puis se dirigea de nouveau vers le bout du salon :

— Je vais vous danser une *Campanella* de Paganini. J'aime beaucoup danser sur ce qui n'a pas été écrit pour la danse.

Et elle posa le disque. Beaucoup de *pizzicatto* dans la deuxième partie du morceau (Coucly n'avait pas voulu retourner le disque). Un morceau de virtuose pour violon, où les mesures *saltato* alternaient avec des traits d'archet pleins et vibrants, Coucly transposait en pointes menues les valeurs quantitatives changeantes des syllabes musicales ; elle levait gracieusement la jambe aux *rallentando*, ou bien aux durées plus longues, elle s'élançait dans les airs, mimant ainsi les noires et croches du portatif, graphique aérien du texte musical. Lorsqu'elle se déplaçait en pointes infinitésimales, elle devenait une verticale prudente, se tenant, telle

une acrobate, en équilibre à l'aide des mains qu'elle avançait vers la poitrine comme pour se défendre d'un piège posé sur son chemin glissant. Mais lorsqu'elle dessinait des ponts recourbés au dessus du parquet, elle ouvrait largement ses bras en un geste de planage sur des fluides, puis s'élevait puis redescendait, tantôt doucement, tantôt lourdement, selon que le passage commandait *forte* ou *piano*. Les pointes indiquaient exactement les longueurs d'onde de l'archet, piquant le travertin du plancher lorsque l'archet lui-même faisait des pointes sur les cordes, puis déployant cuisses et bras en compas lorsque l'archet tirait, longuement, jusqu'au manche. Ainsi chanta Coucly la *Campanella* avec ses jambes, et finit en s'agenouillant au bord du lit de Ioanide.

Elle le regardait avec une limpidité extraordinaire, — peut-être parce qu'il avait des yeux bleus. Ses phrases à lui, trop intellectuelles, lui produisaient une humilité presque religieuse.

— Comme vous parlez joliment ! Comme vous comprenez bien toutes les choses ! Moi, je ne trouve jamais les mots qu'il faut. Ce que je veux, je le dis en dansant . . .

Et se levant brusquement, elle se mit à sifflotter et à faire des pirouettes à travers le salon. A ce moment, Mini entra. Elle jeta sur Coucly son habituel regard de douceur et de sagesse et parut agréablement surprise des tourbillons de la jeune fille :

— J'ai entendu que vous avez dansé. Voulez-vous le faire un peu, pour moi, aussi ?

Coucly savait que Mini aimait beaucoup Haendel (« parce que son âme était calme comme l'eau des lacs »). Elle prit, au hasard, un morceau de Haendel, pour violon, un *andante quasi adagio*. Après quelques instants d'hésitation à la recherche d'une idée chorégraphique, Coucly se mit à faire des pas larges et planés, tournant avec une lenteur irréelle sur le bout des orteils afin de consumer toute l'amplitude des notes et traduire les finales graves en révérences arquées des bras.

— Vous êtes comme un papillon qui a grandi — lui dit Mini. Mademoiselle Coucly ne danse pas ; elle voyage dans les airs. L'air de Haendel, j'ai eu l'impression de le voir, avec les yeux.

Ioanide, lui aussi, la rêvait en immense papillon, volant avec des ailes de tulle et descendant pour poser ses lèvres sur les siennes.



Coucly, ce jour-là paraissait triste et lasse ; une paresse qui ne lui était pas coutumière, et qui ralentissait ses mouvements d'habitude si vifs. Elle se dirigea vers le piano et feuilleta, distraite, quelques cahiers de musique. Après de nombreuses hésitations, elle choisit la valse lente de *Coppelia* de Déléibes. Puis Sherika Baleano s'assit au piano et se mit à jouer cette valse en un style fluide et en sonorités de violon. Coucly resta silencieuse et pensive pendant quelque temps, puis, à la reprise d'une phrase, se mit à danser. Elle tenait les yeux mi-clos et la tête renversée, cependant que ses bras décrivaient de puissants demi-cercles comme si elle voulait chasser des nuées d'oiseaux. Elle commença par avancer, levant, alternativement les jambes, très haut, et déployant en toute sa argeur sa robe de satin. Ses cuisses étaient nues, et un maillot serrait sa taille mince et plate. Les bras tournoyaient en pirouettes, si légères qu'on aurait dit un goeland vaguant sans battre de l'aile. Elle tourna ainsi à un rythme de plus

en plus passionné, et quoique Sherika eut cessé de jouer, elle planait encore, faisant le tour du salon au son du bruissement que faisait sa robe. Finalement, ralentissant peu à peu ses cercles et ses arcs, elle atterrit sur un fauteuil et ouvrit les yeux.



La répétition générale du ballet fantastique « Le lac aux cygnes » de Tchaïkovski fut fixée pour le 20 décembre.

— Rotbart, le mauvais génie (expliquait Coucly à Ioanide) me métamorphose en cygne. Je suis une princesse et m'appelle Odette. Arrive un prince Siegfried qui tombe amoureux de moi et me jure un amour vrai et éternel. Ce faisant, et en m'épousant, il peut délier mon mauvais sort et me rendre mon visage humain. A mon tour je l'aime. Mais Rotbart, le maudit, a une fille Odile, à laquelle il donne mon visage. Elle sera le cygne noir, et son rôle c'est encore moi qui l'interprète. Au bal du château, Siegfried voit Odile, croit qu'elle est moi, et la choisit pour femme. Moi, Odette, je me sens perdue, esclave d'une chouette qui est mon garde du corps. Siegfried me rejoint, sur le lac, et comme la vie ne lui offre plus rien, il se bat avec Rotbart, et se noie. A mon tour, je me jette dans le lac, où je rejoins Siegfried, pour vivre ensemble un perpétuel amour, parmi le monde lumineux des profondeurs. Au fait, moi je vois la chose ainsi : Siegfried est tellement fort que, tuant Rotbart, il brise l'envoûte et nous repêche toutes les deux, nous rendant notre vrai visage. Mon partenaire ne m'inspire aucune confiance. Il n'est pas brave, c'est un petit officier de cotillon, pas plus. Mon vrai Siegfried, c'est un homme puissant et beau, pas jeune, les yeux remplis de pensées, prêt à me sauver lorsqu'il apprend que je suis sous le pouvoir d'un mauvais génie. Trompé par Odile, il ne se laisse pas abattre par la fatalité et décide de combattre le démon, de détruire les esprits maléfiques, de chasser hors de ce monde tout ce qui opprime et enlaidit. Siegfried et moi, nous ne mourons pas, mais partons vers un monde sans démons, un monde neuf et affranchi de la superstition. Mon Dieu ! Où trouver un partenaire que je puisse aimer ! Un démon avec une face de bronze, comme la tienne !... C'est toi le vrai Siegfried !... Mon Siegfried je le conçois dansant à peine et avançant à pas rythmés et dignes. Ne rie pas. Je veux simplement dire que je vois Siegfried avec tes qualités à toi, et que mon partenaire m'agace. Mais je m'en sortirai. C'est autre chose qui me gêne : le hibou, mon garde du corps. Il est là, sur le rocher, et lorsqu'il déploie ses ailes, j'ai le sentiment qu'un grand malheur me guette... Choisis ta place dans la première rangée de fauteuils, ou encore mieux dans une avant-scène, pour que je te voie tout le temps et reprenne confiance... Je voudrais écouter sans arrêt le thème triste du cygne, *l'andante mosso*. Faa, si-do-re-mi, faa-re-fa ! Cela me fait croire que je suis la princesse enchantée, jusqu'à oublier, presque, que je m'appelle Coucly. Malheureusement les disques, je les ai cassés, et personne ne les a, ou personne ne veut me les donner.

Le soir du même jour, elle lisait des articles traduits du russe sur « Les Ballets de Tchaïkovski » :

— Je ne suis pas contente du tout. Je ne me sens pas encore pénétrée par le personnage d'Odile. Physiquement, je dois ressembler à Odette; mais en même temps avoir dans les gestes, dans le regard, quelque chose de démoniaque et d'antipathique qui fera Siegfried se rendre compte tout de suite de son erreur, dès qu'il aura aperçu la vraie Odette à la fenêtre. Dans le rôle d'Odile je dois être sensuelle, tentatrice, gagnant mes victoires par des qualités animales. Ces messieurs de l'Opéra avaient voulu donner le rôle à une autre, possédant un tempé-

rament tout différent; à une copine, dont les jambes frémissent voluptueusement. Au fond, ce n'était pas si bête. Pourtant, par amour de moi, c'est toujours moi qu'ils ont choisie. C'était une faveur. Si je rate, je serai criblée d'ironies. Mon idée était de faire d'Odile une créature sauvage et triste, sans confiance en elle-même. J'aurais approché Siegfried avec des regards sombres et mensongers, riant faux lorsque et parce que j'aurais senti Rotbart, mon père, dans le voisinage. C'est en insistant que j'essaie de le tenter. Odette, au contraire, est confiante et sereine. Nuances qu'il est difficile de rendre. Le danger est de mêler les rôles, de les confondre.

La sonnette annonçait que les spectateurs devaient gagner leurs places. La salle plongeait dans l'obscurité, le chef d'orchestre leva sa baguette, les jeunes gens regardaient, le souffle coupé, en écoutant les premières mesures. L'orchestre avait commencé simplement, par un andante narratif, mélancolique et doux, comme une sombre prédiction. Le hautbois racontait tristement la mélodie, comme détaché des autres instruments. Le chef d'orchestre dirigeait calmement, en homme qui une fois embarqué sur la nef, est disposé à tout affronter. Le rideau se leva. La scène était un lac entouré de montagnes, dominé, à gauche, par de grands arbres aux branches étendues jusqu'à l'extrémité droite de la scène où l'on voyait un rocher abrupt et montant. Une jeune femme avec une couronne sur la tête et une longue robe scintillante sous les feux des projecteurs, montait à pas rythmés et se baissait pour cueillir des *Edelweiss* (version Burgmeister.). Puis, très pâle, elle se tournait vers le public, à pas inverses, descendant. Sous la lumière des sunlights ses yeux bleus étincelaient comme des cristaux. La robe à papillons d'or que portait la princesse Odette était si transparente, qu'elle laissait voir les jambes jusqu'à la hanche. Coucly regardait la salle fixement, les yeux braqués sur Ioanide, et faisait des mouvements à la fois passionnés et suaves. A proprement parler, elle ne dansait pas, mais stylisait le geste de pencher et relever son corps. Et, en marchant, elle levait les jambes horizontalement et alors la robe tout entière y pendait comme un rideau à longs plis.

L'orchestre devenait plus violent, le chef d'orchestre plus agité. De terribles trombons, des trompettes de mauvais augure, des tympanes, des violoncelles à vibrations profondes semblaient annoncer une effroyable nouvelle. Soudain, Rotbart parut sur le rocher: génie du mal, à la barbe rousse, à longue mante couleur de brique, s'élevant telle une paire d'ailes par dessus le maillot collant. Rotbart, lui aussi faisait, sobrement, des gestes qui présageaient le malheur. Coucly, peut-être parcequ'elle avait le trac, peut-être parcequ'elle avait la fièvre, se mit à frémir de tout son corps avec un si délicieux naturel, que la salle tout entière bondit d'admiration, et que le chef d'orchestre lui-même se mit à diriger au hasard de ses inspirations du moment. Coucly ne voyait pas le démon qui se tenait, colossal et ricanant, derrière elle. Rotbart étendit ses ailes au dessus de la princesse Odette, et la serra dans ses bras. Le projecteur s'éteignit. Lorsqu'il se ralluma, on ne voyait plus, sous le rocher, à la place de la jeune fille, qu'un long voile. Et un cygne passait doucement sur la surface de l'eau.

Après la tombée du rideau, la salle restait obscure. On entendait des bruits rapides de changement de décors. Le rideau se leva à nouveau, et l'acte premier commença. La musique avait maintenant un son de fête. La scène représentait un parc en face du château; l'on y célébrait le majorat du prince Siegfried. Les villageois venaient le féliciter, les hommes étaient invités à boire, les femmes recevaient des rubans et des fleurs. Suivait une danse rustique, que l'orchestre, accompagnait avec des instruments de bois. La princesse-mère annonça que le lendemain le prince choisirait la plus belle d'entre les jeunes filles. Puis, inter-

mède coréographique: pas de trois avec variations, pas de deux avec variations. Public de générales, les spectateurs, venus, la plupart, pour Coucly, ne témoignaient pas un intérêt exceptionnel à cette partie du spectacle. En échange le final émut tout le monde. Une nuée de cygnes, après le départ des convives, survolait le parc. Siegfried supposa que parmi les cygnes se trouvait Odette dont il pressentait le cœur malheureux. L'orchestre jouait le fameux *andante mosso*, avec trémolos de violons et accompagnement de harpes. La musique pénétrait les âmes, obsédante, Rideau.

La spectacle continua. Siegfried, suivi de ses amis, fait un geste qui signifiait qu'il voulait faire la chasse aux cygnes. Alors, d'entre les ruines éclairées comme par enchantement, surgit Odette; cette fois en tutu. Un être gracieux, aux jambes fines, aux gestes passionnés et naïfs. Au lieu de regarder Siegfried, elle ne voyait que Ioanide.

L'orchestre jouait *allegro vivo*, sur un ton narratif, évoquant le récit de la vie d'Odette, que celle-ci racontait à Siegfried. Elle et ses amies, transformées en cygnes sous la garde d'un hibou, reprenaient, la nuit, leur visage humain. Et l'homme qui lui accordera un amour éternel pourra lui rendre tout à fait sa vraie figure. Un solo de hautbois soulignait la tristesse du récit. Trombons et clairons rompirent le fil du récit, et des ailes effroyables, celles du soi-disant hibou qui, en fait, était un homme, commencèrent à branler, au sommet de la tour. Les truquages du spectacle de féerie étaient remarquablement exécutés.

— On dirait son propre chant du cygne — murmura un des invités.

Coucly ne jouait pas froidement. Elle n'aurait pas pu être doublée sans que le public ne s'en fût aperçu. Elle entraînait tout entière dans la fiction voulue par le ballet. Ce n'était pas un rôle: c'était Coucly. Ses performances n'étaient pas des numéros acrobatiques, mais sa façon normale d'exprimer la vie. Dansant, elle se racontait aux autres, car la danse était sa langue naturelle, qui lui permettait de nous dire sa façon de sentir et penser. Les cygnes lui venaient en aide avec beaucoup d'enthousiasme; en échange, le personnage de Siegfried se sentait dépassé, inférieur, ridicule. Lorsqu'il élevait Coucly dans ses bras, elle faisait un saut si élastique, si pur, qu'on aurait dit un papillon, un oiseau qui aurait quitté la terre pour se poser sur une branche flexible. Ses pirouettes étaient folles et exactes. Elle avait des inflexions imprévues, sans trucs de respiration ou de repos. Elle passait tout de suite à un autre mouvement, avec ce frémissement impatient et inquiet propre aux oiseaux de haut vol. Elle ne rappelait le cygne que lorsque, sur un *andante* de la musique, la lenteur permettait l'ondulation des bras et du cou.

Siegfried jure à Odette de lui rester fidèle et de la sauver de sa malédiction; mais elle lui rappelle que le lendemain, à la Cour, il doit choisir son épouse. La scène se remplit peu à peu d'une lumière crépusculaire; les jeunes filles au corps de cygne voguent doucement sur le lac. La chouette, sur la tour, ouvre ses effrayantes ailes, se penchant légèrement vers le vide. L'orchestre revient à son fataliste et lamentable thème du cygne. Le rideau tombe lentement. Silence d'église. Un instant, pas d'applaudissements. Puis tout à coup, ils éclatent, comme un orage, comme un délire. Les musiciens, le chef d'orchestre applaudissaient eux aussi.

Derrière les coulisses, le maître de ballet disait : « Vous avez été tous impeccables; le spectacle a eu un seul défaut, si on peut appeler cela ainsi: Coucly a absorbé l'attention tout entière. . . En fait, son art va au delà de la danse; c'est du théâtre, c'est l'expression de la passion. Coucly, permettez-moi de vous embrasser. »

Ioanide avait un mauvais pressentiment. Il craignait que l'heureux phénomène ne se reproduirait pas souvent.

L'orchestre attaque *allegro giusto* et le rideau se lève sur une salle de bal. Le maître des cérémonies tournoyait corégraphiquement dans tous les sens; les invités entraient. Voici venir Siegfried et ses amis. La musique prend un style de marche festive. Le corps de ballet danse; les nains dansent. Les trompettes annoncent d'autres hôtes; le héraut leur en prononce, mimiquement, le nom; le maître des cérémonies se dépense dans toutes les directions; l'orchestre joue la valse des épouses, et sur la scène une valse de grand gala se déploie.

La princesse-mère demande à Siegfried laquelle des jeunes filles lui plaît le plus. Celui-ci lui répond par des gestes exprimant l'indifférence. Les fanfares sonnent. Rotbart, le génie du mal, paraît, en costume brique. Odile est en noir. A la place du tutu, une courte jupe transparente, soupoudrée de jais qui au moindre mouvement se dresse comme une ombrelle, découvrant sa trousse bouffante et ses jambes prises dans un maillot noir. Les cheveux blonds-platine artistement ébouriffés, et ses yeux bleus faisaient un gracieux contraste avec le costume noir. Ses joues étaient brûlantes. Siegfried lui fit des révérences stylisées et admiratives. Il la prenait pour Odette. Et voici que, à une fenêtre, parut, sous la figure d'un cygne, Odette, la vraie, qui essayait vainement d'attirer à son aimé l'attention sur son erreur. Des danses de grand spectacle suivirent; un *pas de six*, des danses nationales: tchardash, tarantelle, boléro, mazourka.

Parmi les spectateurs il y en avait qui ne voulaient pas croire que Coucly interprétait les deux rôles. Et en effet, Coucly, comme beaucoup d'acteurs, voulait par la diversité des rôles démontrer la diversité de son talent. Tout aussi passionnée, elle continuait à tenir Ioanide sous son regard, mais elle savait qu'elle trompait, et savait qu'à la moindre découverte de son imposture, elle allait tout perdre. C'est pourquoi elle faisait des mouvements enveloppants langoureux, avec une certaine ostentation et une certaine nervosité dans ses manœuvres de séductrice. Odette, par contre, était un pur incendie. A la moindre inattention de Siegfried, les yeux d'Odile jetaient des foudres, sa bouche prenait un rictus de haine. Elle était bien la fille de Rotbart, être démoniaque.

Le prince invite Odile à valser. Celle-ci accomplissait les plus impossibles des pirouettes, maîtrisant à la fois la lenteur et la vitesse et planant par dessus les pointes. Son partenaire était visiblement alarmé. Et fatigué. Rotbart unit les mains de Siegfried et d'Odile. Alors, Odette parut à la fenêtre, et Siegfried se rendit compte qu'il avait été mystifié. La face d'Odile prit une laideur d'enfer, ses yeux foudroyaient de haine, et de jalousie. Rotbart et Odile disparurent magiquement, comme par l'effet d'un exorcisme. Siegfried sortit précipitamment et se dirigea vers le lac. Musique: le thème de la lamentation du cygne. Rideau.

Le dernier acte commença par un entr'acte musical, avec apogiatures de harpes. Décor: paysage nocturne, lacustre. Les cygnes attendaient l'arrivée d'Odette, la

musique scandait sur un ton élégiaque; puis, sous la baguette prudente du chef d'orchestre, elle joua un air de danse russe, au tempo modéré. Simultanément, les cygnes s'engagèrent dans la ronde, en pointes adaptées au rythme pizzicato de la chorégraphie. Odette entra, troublée et racontant mimiquement sa malheureuse histoire et faisant comprendre, par des gestes décisifs des bras et des jambes, qu'elle préférerait mourir plutôt que de rester l'esclave de la chouette. Une rafale chromatique traversa l'orchestre. Les arbres sur la scène, les jupes des ballerines étaient secouées par le vent. Le mauvais génie s'approche. Coucly tremble, de pied en cap, comme une malade de la fièvre jaune. Le moment était si dramatique, qu'un silence total descendit dans la salle comme sur la scène. Les ballerines elles-mêmes semblaient des spectateurs. Arrive Siegfried. Peu de temps après lui, Rotbart. L'envoûte ne peut plus être levée. Odette dit adieu à Siegfried, esquissant le mouvement de départ vers le rocher, L'orage continue furieusement, essayant de séparer les deux amants. Coucly, les cheveux en tourbillon, lance des regards implorateurs à Ioanide — devenu Siegfried. Dans son esprit, Siegfried, se battant avec le Génie du Mal, vaincra, et la conclusion mystique prendrait alors un sens terrestre. Là haut, sur le rocher, elle fait des pointes menues et voit avec désespoir Rotbart jetant Siegfried-le-partenaire dans le lac. Celui-ci se noie. Coucly, alors, regarde Ioanide une dernière fois, longuement, lamentablement, les bras tendus, le tutu trituré désordonnement par le vent. Elle est fixée, miraculeusement, indéfiniment, sur une pointe. Et ses yeux bleus semblent dire : « Si toi, Ioanide, étais venu te battre avec le mauvais génie, tu aurais vaincu. Je n'ai plus d'espoir. Ce Siegfried là n'est qu'un acrobate efféminé ». Ceci dit, elle se jette dans le lac, donnant une étonnante illusion de vol. Soudain, la tour s'allume, prend feu, chancelle; le hibou agite ses ailes en flammes, puis la tour se brise jusqu'à la moitié de sa hauteur et s'effondre. Par un arrangement de projecteurs, l'eau du lac semble déferler dans la salle. Odette et le prince, alors reparaissent en apothéose, dans le limbe du bonheur éternel, dans le monde des eaux lumineuses. A sa droite, à sa gauche, nymphes et naïades en tutu, exécutent des mouvements gracieux et variés, des voltiges plongées, extensions des bras, révérences. Cependant, Coucly ne regarde pas amoureuxment Siegfried, mais contemple tristement Ioanide, comme si elle était déjà entrée dans l'empire de la mort perpétuelle, L'orchestre saute sur une autre game et, *allegro agitato*, rejoue le thème obsédant du cygne.

Rideau. Applaudissements torrentiels. Mais le rideau reste baissé. Finalement, il se lève. Siegfried, la nuée des cygnes, Rotbart et les autres protagonistes viennent saluer. Seule Coucly ne paraît pas.

Quelques heures plus tard, Ioanide allait au sanatorium de tuberculeux où on avait vite transporté Coucly.

— C'est très grave?

— N... non; pas très. . .

— Peut-elle danser?

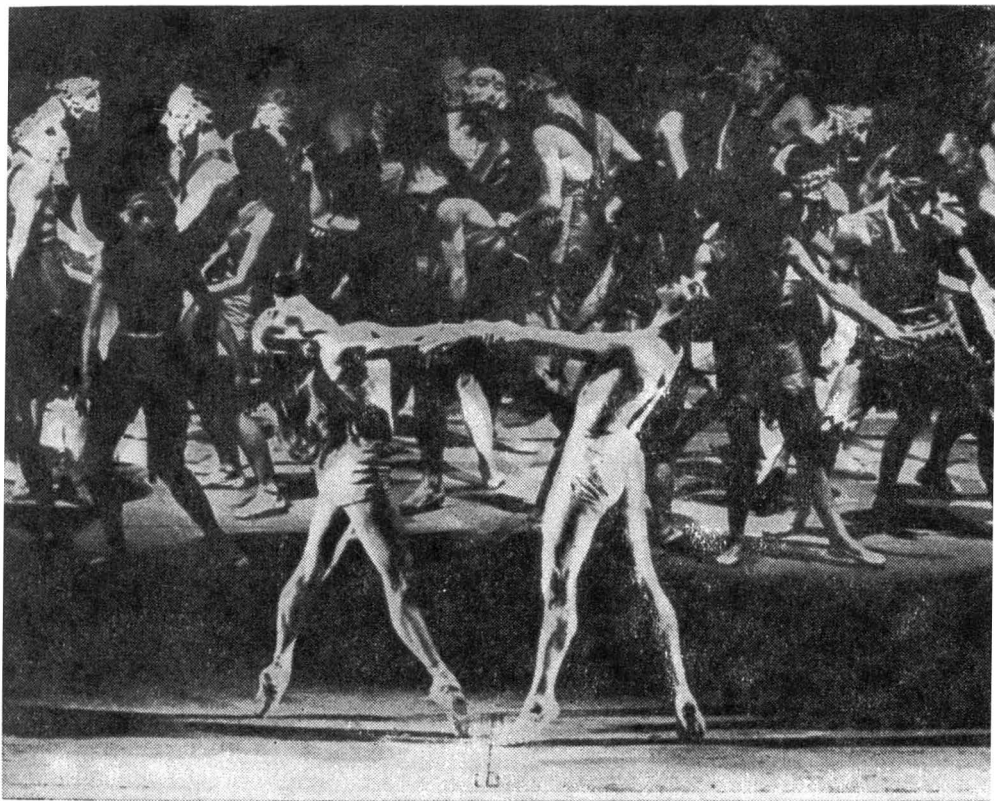
— A ! Non ! ça, plus jamais.

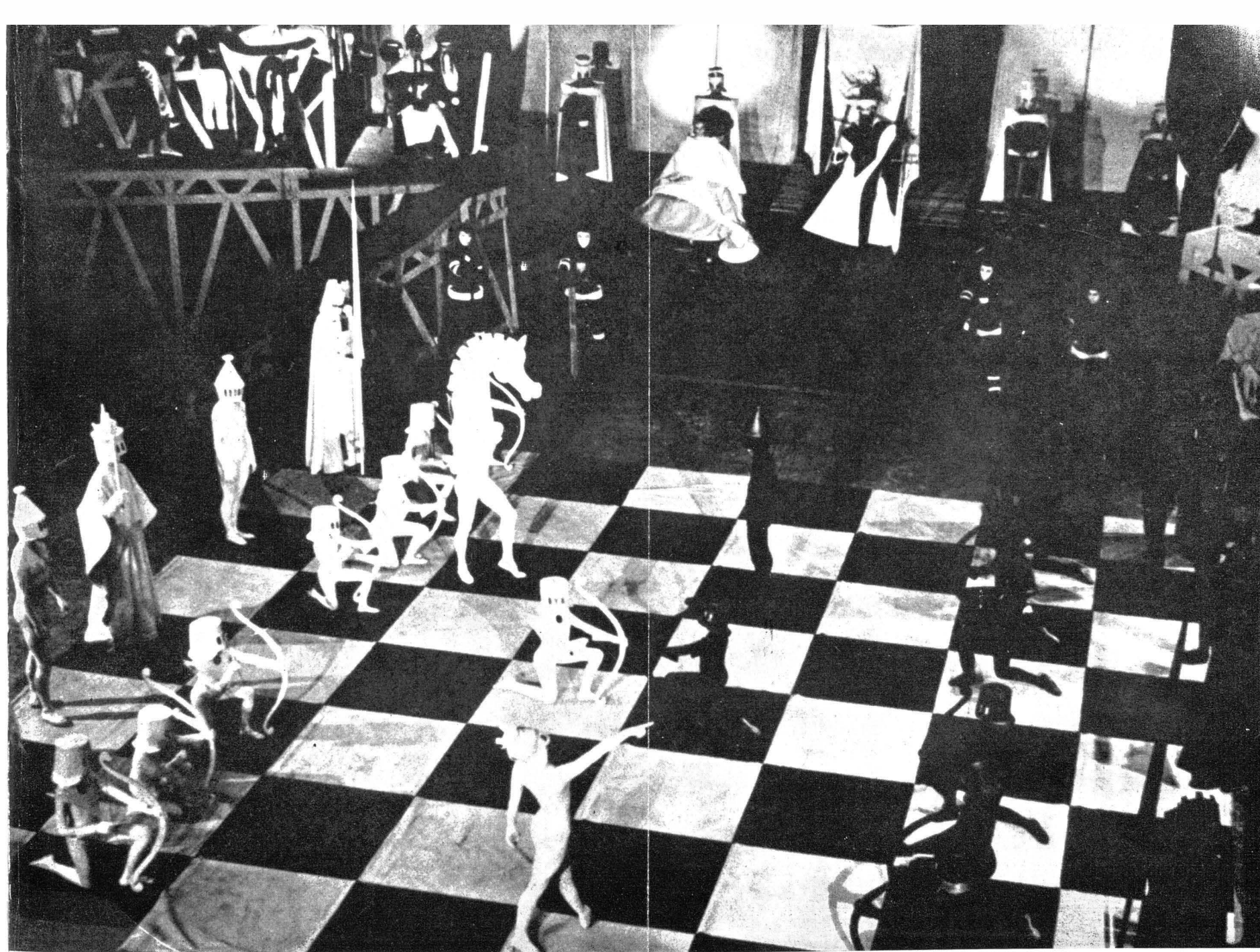
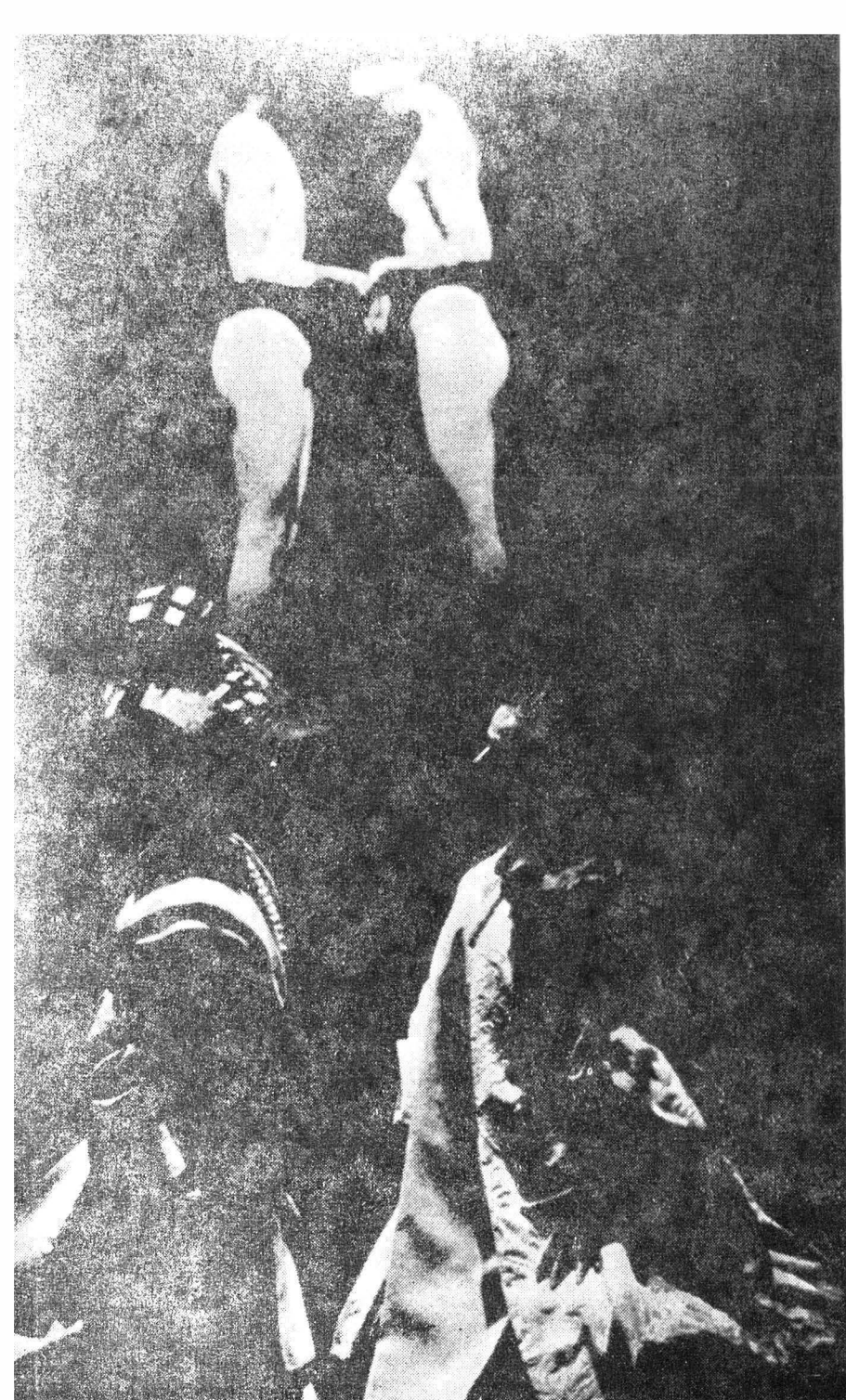
Ioanide va dans la chambre de Coucly et lui demande si elle a besoin de quelque chose.

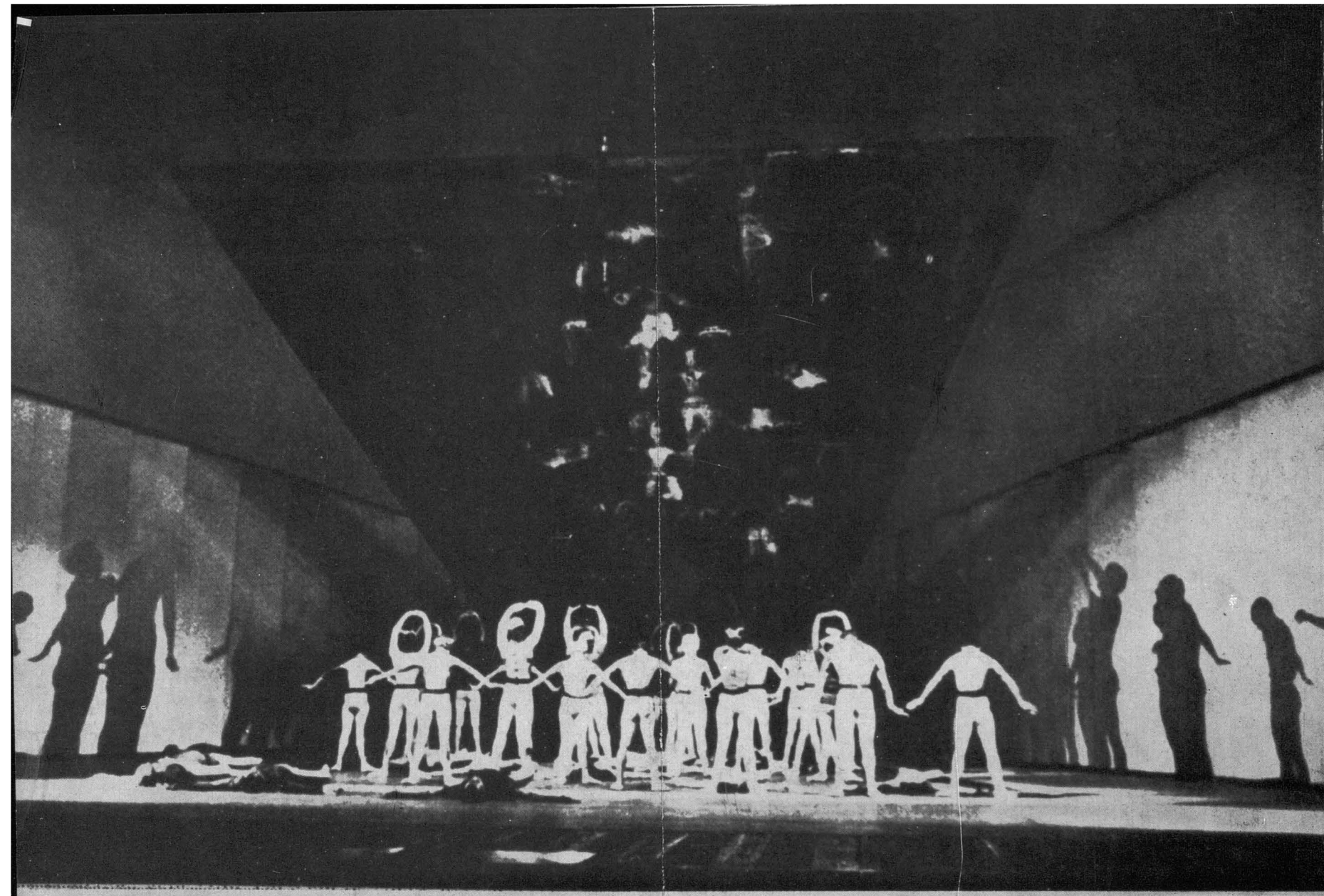
— Oui. Je t'en prie, mon chéri, va chez moi, à la maison, et apporte-moi vite. . . tu le trouveras sur ma table de nuit, le livre de Mouhine sur l'histoire du ballet moscovite. Je ne veux pas perdre mon temps et rester les bras croisés jusqu'à demain soir, à la première. . .

Traduit par D. I. SUCHIANU

BÉJART







▲ BÉJART: CEI PATRU FII AYMONT, ansamblul Baletul Secolului XX

◀ MICHEL DESCOMBEY: *Simfonia concertantă*

Convorbire la Paris

Maurice Béjart,
tăcerea și dansul

În perindarea bufonă a specialiștilor care-l asaltează — și-l zăpăcesc — pe domnul Jourdain, există, vă amintiți, și un maestru de dans: peremptoriu, bombastic peremptoriu, filozofînd asupra istoriei, pe care destinul a pedepsit-o de cîte ori n-a vrut să meargă în pași de dans: «Toate nefericirile oamenilor, — se rostește el — toate loviturile funeste de care e plină istoria, gafele politicianilor și eșecurile marilor căpitani, toate acestea n-au izvorît decît din neștiința dansului.» «Fără dans, — mai declamă profesorul — un om n-ar putea face nimic.» Domnul Jourdain ascultă aiurit, spectatorii rîd, infailibil. . .

Și, totuși, dincolo de absolutitatea pedantă a formulărilor, de hazul molièresc al discursului, se ascunde aici un miez de înțeles care nu-i ridicul. Fără să vrei, te gîndești că au fost civilizații grave în care un astfel de elogiu n-ar fi părut o enormitate. Că zeul Çiva crease lumea dansînd, că profeții ebrei primeau, dansînd, duhul care-i ilumina; că Marele Rege dansa, de ziua lui Mithra, că monarhii azteci dansau, solemni și teribili, iar faraonii dansau și ei în jurul templelor, cu pași mari, ca să asigure pe firmament rotirea fără greș a Soarelui; că planetele înșeau dansau, după muzici neauzite.

Dar am intrat, de multă vreme, într-un ev profan, pentru care un astfel de ceremonial n-ar fi decît o extravaganță. Ludovic al XIV-iea mai avea curajul să apară pe scenă, fastuos, în baleturile de Curte, unde-i plăcea să țină rolul de zeu. Dar era un rol, regele se oferea unor spectatori, voia să opereze asupra lor, stîrnindu-le admirația, nu să acționeze magic asupra astrelor sau să exorcizeze demonii, ca în riturile vechilor civilizații. Cu serlozitatea ambițioasă care-l caracteriza, Regele Soare vola să prefacă în apoteoză niște divertismente mitologice galante. Baletul european, ca o artă constituită, s-a născut din această paradă de magnificență; el, însă, regele,

cu toată pasiunea pe care o purta spectacolelor, a trebuit să renunțe totuși la ipostaza de balerin, ca la o inadvertență, ca la un exhibiționism nedemn. Îl îmboldise la asta — se pretinde — și o aluzie din *Britannicus*, tragedia raciniană, niște versuri de blam la adresa cabotinului Nero. Histrionism sau mondenitate curentă, inexpressiv salonardă, — aceasta era alternativa; nu se mai găsea loc pentru dans în cuprinsul valorilor majore, Soarele nu mai dansa nici măcar în efigie.

Sînt lucruri la care am avut prilejul să reflectez cu anume acută, neașteptată emoție — altfel decît te poți gîndi la niște fapte istorice; într-o împrejurare pe care îmi îngădui s-o povestesc aici. G. Călinescu își trăia ultimii ani, bolnav. Lucra la piesa *Ludovic al XIX-lea* și, pentru partea Rocco, de *teatru în teatru*, căuta o ceremonioasă eleganță, o detașare curtenască și înfioată, de menuet în mătăsii. Dansul devenise obsesia lui, profesorul îi jertfea ceasuri întregi, chinuitoare — pentru o sănătate grav amenințată —, dar în același timp capabile să-l exalte, să-l umple de o îndărătnică jubilație. Nu pot uita, eram la Institutul de Istorie Literară, convocați pentru o ședință de lucru, una din tradiționalele ședințe de sîmbătă. În loc de asta, profesorul ne-a rînduit pe scaune, astfel încît să lăsăm liber un spațiu la mijloc, și, rămas în short, a început să danseze. Executa mișcări majestuoase, pe muzică de Mozart și Vivaldi, întindea drept piciorul, își plana nobil brațele, în ritmuri lente; cu ochii închiși de concentrare aprigă și de efort, cu nu știu ce obstinație mîndră în portul capului, în masca lui leonină.

Știam că profesorul nu se teme de insolit și că disprețuise totdeauna seriozitatea platitudinii, a lipsei de imaginație, aceea care se poate reduce la o exterioară, burgheză *respectabilitate*; ba chiar spusese, într-un rînd, jucîndu-se paradoxal, — « Numai proștii sînt serioși ». Îl mai văzusem dănțuind pe figuri de balet, indiferent la disgrățiile vîrstei, — dar peste imaginea sa, oricît de dezinvolt ieșită din comun, proiectam de obicei sunetul versurilor, pe care și le rostea cu un accent înalt și vast, aproape cîntînd, făcînd să răsunе, în mecanica lor clară, singurătăți hohotitoare. Astfel, dansînd, îl vedeam înfășurat în prestigii auguste, în gesturi de rege David. Acum însă, roată împrejur cu o mulțime de priviri respectuoase consternate, insolitul situației izbucnea, demitizat, mai brutal, — singularitatea profesorului apărea tot pe atît lamentabilă cît și sublimă. Pe obraz i se citea o gravitate disperată, care anula sfîșietor iluziile histrionismului, care-l scotea de sub pavăza *comediantului*. Probabil și-a dat el însuși seama și, o clipă oprindu-se, l-a somat, provocator oarecum, pe un savant din asistență: « Ei, ce zici, sînt nebun? » Omul s-a cumpănit în răspuns, cu o prudență care voia să fie clementă: « Deh, ce să zic, pe *dumneavoastră* vă prinde l » Ședința de balet s-a încheiat curînd, orice s-ar mai fi spus n-ar fi putut șterge impresia de absurdă incongruență cu care se soldase dimineața aceea.

De ce un histrion ar fi părut mai puțin vulnerabil — și mai *serios* — decît intelectualul profund care pășea în fața noastră, cu o gravitate nemăsurată, candid solemnă? N-am realizat atunci întregul înțeles al acestei întrebări. Astăzi ea mi se pare solidară cu destinul însuși al baletului, în lumea modernă. Pentru că această lume identifică seriozitatea și profesionalismul; pentru că astfel, prizonieră a diviziunii muncii, ea devine, în materie de artă, *spectatoare*, nu *participantă*. Iar dansul încețază de a fi expresie *directă* a *totalității*, rit eficient, pentru a deveni fapta limitată a unor specialiști — balerinii — sau domeniul nevertebrat al *dancing*-ului: simplă cheltuire de energie motrice, obișnuințe monden pasagere.



De aici pornește Maurice Béjart, de la constatarea acestei dureroase dichotomii. De o parte, omul de pe stradă, mulțimile, pentru care dansul se reduce mai de-

grabă la o manifestare inexpressiv gregară — vitalitate laxă, fără ambiție și fără stil; pe de alta, anemia orgolioasă a balerinului profesionist, închis de obicei într-un sistem fragil, de prejudecăți mai mult sau mai puțin decorative. Pe amîndouă aceste căi, dansul european s-a lăsat gollt de funcționalitatea lui autentică, despărțit de atitudinile fundamentale ale spiritului. A abdicat de la un înțeles mai adînc, de cunoaștere, de acordare a omului cu universul.

Ce departe sîntem de vîrstele apuse ale antichității, cînd un lmn gnostic avea curajul să rostească o asemenea sentință: « Cine nu dănuiește nu știe ce se întîmplă », nu știe cursul lumii! Iar Asla mergea și mai departe: « Cine știe dansul, trăiește întru Domnul ». Acestei înțelepciuni, Béjart îi face ecou, cîteodată neașteptat și sarcastic. În concepția sa, « baletul este un rit »; o *Messă pentru timpul prezent*, cum se intitulează, memorabil, spectacolul creat la Avignon, în 1967. Și cu o nuanță de scandal, iată-l declarînd, acum două luni, la Televiziune: Sînt mai aproape de Dumnezeu tinerii care joacă twist sau rock, urlînd frenetic, decît cucoanele bătrîne care se duc duminică la Sainte-Clothilde — biserica selectă din cartierul Saint-Germain !

Ce zei ar fi aceia, care ar patrona astfel de vehemente rituri? În orice caz, alții decît cel plămuiți de creștinism. O frază nietzscheană, aleasă drept epigraf la spectacolul mai înainte pomenit, e lămuritoare: « N-ai putea crede într-un zeu care nu dansează », spune filozoful, aruncînd creștinismului o superbă sfidare. Există deasemeni, în opera lui Béjart, o dimensiune structural păgînă și o perpetuă polemică anticreștină: să numim doar, în acest sens, erotismul pregnant și, uneori, o anume tensiune de aluzii psihanalitice; un vitalism de seve robuste, care a făcut cu puțință explozia prodigioasă din *Le Sacre du printemps* (1959). Iar dincolo de aceste elemente de estetică, aparținînd pînă la un punct și unei opțiuni temperamentale, intervine, la marele coregraf, o conștiință vindicativă, despre vina istorică a creștinismului: despre rolul nefast al acestei religii, în ce privește soarta dansului. La prima vedere, a te situa pe un asemenea plan de discuție, pare arbitrar și neconcludent. Dar să ne aducem aminte că pentru zeii vechi ai Helladei, Apulejus nu găsea trăsătură mai revelatoare decît faptul că le place să danseze. În opoziție cu aceasta, creștinismul ne-a frustrat de puterile dansului — noului Dumnezeu nu i-a plăcut să danseze.

Dar să ne abținem de la argumente proprii, istoric-mitologice, să ne întoarcem pe firul demonstrației lui Béjart, urmărind-o răbdător. Ea însăși pleacă de la exemplul Greciei, « unde vedem ceremoniile liturgice lărgindu-se și prelungind templul, pentru a crea tragedia, armonios complex de poezie, de muzică și dans, legat de un context arhitectonic și sculptural, care continuă și dezvoltă ritul, fără a pierde sensul sacralității. »

Ruptura creștină aduce « o lungă perioadă de haos sau mai degrabă de gestație »; și trebuie să așteptăm miracolul Evului Mediu, momentul cînd se reinventează arta, cînd ritul îmbobocește radlos, din nou, în unitatea organică a *catedralei*, unde se regăsesc arhitectură și sculptură, pictură, muzică și poezie. « Acolo, însă, — scrie Béjart — observi deodată tragica absență a dansului. Religia creștină, în numele nu știu cărui *tabu* al trupului uman, temător rușinată de învelșul carnal al « suflului » (în asta, moștenind religia ebraică), alungă dansul de sub boltile catedralei; în clipa chiar, cînd, într-un extraordinar elan, ea le insuflă viață celorlalte discipline ».

« Rupt de seva lui nutritivă, depărțit de esența lui, osîndit drept « carne » ticăloasă, dansul avea să se refugieze tocmai în această bîcîsnică realitate a « cărnii », și să devină o sucursală a « galanteriei »: nefiind îngăduit în zona « spiritului »,

era constrâns să treacă de la rangul de artă la acela de divertisment. Negat de religie, ajungea un domeniu al oamenilor « de lume », o artă *mondene*. . . »

Această dialectică de vitregii, pe care Béjart o expune foarte coerent — e un text pentru *Enciclopedia franceză* — explică îndestul condiția precară lumească pe care a avut-o dansul în Europa; și explică deasemeni faptul că marea literatură a secolului clasic, tragedia, a disprețuit dansul, neputându-se bizui pe el, cum se întâmplase în simbioza gravă a tragediei eline.

Tratamentul discriminator pe care l-a avut de îndurat dansul pretinde remedii altfel decât ingenioase și parțiale: pretinde o reconsiderare vastă, capabilă să-l introducă din nou în sfera *totalității*. Când Béjart a ieșit cu baletul în larg, în imensitatea sălilor de Cîrc, pentru a monta acolo un spectacol pe tema *Simfoniei a IX-a*, o mesă laică despre fraternitatea umană, gestul său marcă tocmai voința de a cuceri un destin nou, infinit mai generos, acestei arte. «Reînnoirea dansului — scrie el — nu-i o problemă estetică și depășește cu mult lumea artelor. E vorba de o chestiune socială, de o atitudine spirituală, de o nevoie adîncă — față de care noțiunile de *spirit* și *carne* să devină găunoase și neînsemnate; ceea ce este în cauză e unitatea indivizibilă care se cheamă *Omul*». Revoluția lui Diaghilev fusese «o revoluție estetică». Însă «dansului îl trebuie o revoluție etică».



Nici o complezență spectaculoasă în Maurice Béjart, în comportarea și figura lui: în ciuda bărbuței de aspect nițel asiatic pe care a adoptat-o în ultima vreme. O voce scurtă, chiar tăioasă, la telefon, o energie bine strunită, o notă exactă și eficientă, în ceea ce am putut ghici din raporturile sale cu echipa. L-am văzut pe scaunul de repetiții, în vidul scenei, cu un ceas-două înainte de spectacol — reclama o nuanță, purificarea unui gest, de la o interpretă: perseverent, autoritar și cordial. Iar mai apoi, amuzat — când, pentru fotograf, trebuia să exemplifice în gol, stînd într-un picior, fără muzică și fără prestigiile spectacolului, niște atitudini de invenție orientalizantă.

Printre primele lucruri despre care-l întreb, este și acesta: pînă unde se poate împinge independența dansului față de muzică? Citisem mărturia unui coregraf, care se plîngea că, psihologic, balerinul nu poate stăpîni atenția publicului și pierde punctele spre privitor, atunci cînd tace muzica; ca și cum cîmpul magnetic al spectacolului s-ar anula în clipa cînd curentul muzicii se întrerupe. Este, așadar, muzica o condiție liminară a atenției, în receptarea baletului? — Deloc! răspunde Béjart, am făcut balet întreg fără muzică, și baletul este, el însuși, o muzică. Stimulul care precipită vagul așteptării și care-o obligă să cristalizeze, să se structureze ca atenție, nu e numaldecît elementul sonor. Totul atîrnă de gravitatea cu care ataci tema, cu care intri în regimul convenției. E destul să iau această poziție — și Béjart devine, în fața mea, de o țepeneală hieratic impunătoare — pentru ca publicul să simtă că pe scenă «se întâmplă ceva»; în privitor se instalează disponibilitatea trebuitoare și atenția.

Această gravitate esențială — în stabilirea unui contact cu publicul — e la antidotul intrărilor triumfal emoționate, pe care și le menajează marii răsfățați ai scenei, dansatorii-vedetă. În concepția lui Béjart, dealtminteri, pentru care baletul e o artă esențialmente colectivă, noțiunea «dansatorului-stea» se dovedește un *non-sens*, cu tot balastul ei de cochetării anacronice. El însuși stă așezat cuminte pe sol, într-un jersu negru, făcînd figurație, printre alți douăzeci de inși, anonimi și discreți, în episodul care deschide *Messa pentru timpul prezent*; iar, după aceea, vizibil în marginea scenei, aplicat și sobru, manipulează niște ciocănele de percuție,

asigură, el, nemijlocit, schema sonoră a ritmurilor — acolo unde această sarcină nu-i încredințată benzii de muzică electronică.

Dar, poate, ar merita descrisă mai pe larg partea de început a baletului, echivalentă cu un acordaj al instrumentelor, intrarea în scenă, unul câte unul, a membrilor trupei, care pășesc ca într-o filmare *ou ralenti*, rarefiat, auster, fără să se privească, înaintînd concentrați, aproape somnambulic, ingenunchiind sau lăsîndu-se în jos cu o gravitate mută. Fiecare rămîne apoi imobil, ca într-o rugăciune nerostită, — ai spune, una din acele quadruple invocații prelabile, obligatoriu însoțind orice reprezentare de dans, în tradiția hindusă: fără de care spectacolul este imund, iar spectatorii blestemați să nu aibă rod și să renască, în altă viață, sub chip de animal !

Cel de aici, din sala pariziană unde venisem să văd baletul lui Béjart, sînt prea blazați și siguri de ei, pentru a se gîndi la pedepsele care-l așteaptă în viețile viitoare. Își caută, zumzîind, locurile, sporovăiesc fără scrupule; cu aerul că nu-i privește inițierea în rit pe care o săvîrșesc deja pe scenă, lent, balerinii: acea deambulare savant încetinită, acea treptată așezare în cerc, în jurul unui personaj exotic, un cîntăreț îmbrăcat în alb, idienește. După o formulă de « operă deschisă » — insidios, spectacolul începuse de fapt, înainte ca lumina să se fi stins și să se audă vreo tradițională bătaie de gong. Gravitatea Interpretelor nu acționase, însă, infailibil asupra spectatorilor — cum preconiza Béjart.



Hieratismul, singur, n-ar explica originalitatea acestor balete. Ceea ce impresionează mai cu seamă, în formula artistică a lui Béjart, este o alianță imprevizibilă, de hieratism și viață cotidiană, trepidant modernă. Oamenii care pătrund în tăcere pe scenă, călcînd cu o prudență religioasă, cînd începe *Liturghia pentru timpul prezent*, poartă, de pildă, veșminte ireductibil cotidiane, — care nu-s în nici un fel recuzită: *blue jeans* și cămăși innodate în față, niște papuci parcă de tennis, în picioare. Dar au, aceste veșminte, care sînt de azi, aspectul lucrurilor de totdeauna: par astfel uzate — deși sînt intacte —, încît respiră o intimitate răbdătoare și atemporală, a hainelor aproape defazate, care au devenit ca o a doua piele.

E mai degrabă un detaliu, în ansamblul spectacolului, — se înțelege. Dar întreaga exprimare a lui Béjart se împartășește dintr-o fertilă dialectică de antinonii. Poate părea uneori compozit, din dorința de a spune *prea mult*, de a reuni, în același spectacol, registre prea îndepărtate ale expresiei, *Cîntarea cîntărilor* și *Mein Kampf*, — suavitatea lunguroasă a idilei și grotescul satirei. Dar chiar în episoade care atestă o alcătuire *prea voită*, acela de exemplu, intitulat *Lumeo*, izbucnește, totuși, pînă la urmă, puterea artistului de a imagina *idei* și de a zămislî revelator metafore. E, întîi, o goană cu ziare în mină și titluri murmurate poliglot, lectură biciuită de şuierul unor țigale; lectură devenită ca un spasm, agitație de coli tipărite sunînd obsesiv și impur — o clipă te gîndești, fără să vrei, la secvența aceea din *Blow Up*, la scena de copulație, rostogolită în zgomot de hîrtii care se rup, scrișnind ca un foșgăit de gîndaci. Însă la Béjart, în colile acesteia mototolite, degradate, tresare o ardoare altfel decît spasmodică. Balerinul înalt care-i aici *le meneur du jeu* țipă patetic, în jurul lui crește, sever și opac, o schelărie de trupuri feminine, baraj înălțat imperios, să-l despartă de lume; și omul încercuit apucă ziarul rupt, cum ar apuca un fragment de conștiință. « J'al cholsi de réveiller le public » — spune Béjart, definindu-se.

Dornic să răsfrîngă astfel sfîșierile, îndrăznelile și damnările epocii noastre, mînat de voința de a spune ceva *odînc* și *vital*, Béjart a trecut peste rezistențe conservatoare și peste pudorile Indignat puriste. El visează chiar la un film — se va numi

Pachinko și îl va face în Japonia — unde totul, o țară întreagă, va dansa: pînă și automobilele de pe drumuri.

Cu astfel de ambiții, nu m-am mirat să aflu ce loc destinează Béjart baletului, de pe acum, în ierarhia artelor: pentru secolul nostru, gîndește artistul, baletul va însemna ceea ce fusese teatrul în veacurile 16—17, sau muzica în veacurile 18—19 !



Interferențe creatoare, nu simple transpoziții, de la un domeniu la altul — sub acest semn se așează, la Béjart, dialogul dintre arte. Bineînțeles, — îmi spune el — cu cît înalțez mai mult în universul meu, cu atît mai mult descopăr raporturi între balet și celelalte arte. Dar sînt raporturi pe care trebuie să le caracterizeze o franchețe expresivă, astfel încît, confruntîndu-se, artele să nu facă *double emploi*. Poezia, de pildă, este tema însăși, în *Messa pentru timpul prezent*: spectacolul se reazemă pe cîteva superbe texte literare. Însă n-a vrut — explică Béjart — să interpreteze poezia, ci a căutat, între ea și dans, o alianță mai complexă — fără parafraze și ilustrări directe, fără analogii facile; făcută din simetrii, dar și din cloclniri. — Dacă înțeleg bine, mai mult tensiune vie, decît docilitate? Da, un *contrapunct* robust, răspunde Béjart.

... Și mă gîndesc atunci la contrapunctul magistral, de mișcări și de glasuri, din episodul unde *Perechea* umană e veghiată de *Cîntarea* biblică a *Cîntărilor* — fierbinte și suavă, foșnind de chemări, de ierburi și noapte. Coregrafie și verb sînt acolo deopotrivă răspunzătoare de frumusețea ansamblului, dansul se adaugă poeziilor, dar are calea lui, pe care și-o păstrează distinctă, cu un calm dispreț pentru complezențele ilustrative. Și, totuși, în franchețea severă a acestei delimitări e loc pentru o întreagă, complexă bogăție, de răsfrîngeri și rapeluri visătoare. Gesturile de îmbrățișare și respingere ale balerinilor sînt reluate pe două planuri, ca într-o oglindă — un procedeu și altădată folosit de Béjart. Iar vocile care rostesc poezia, răspunzîndu-și liturgic, se caută, se răsfrîng parcă și ele, una pe alta, fără să se poată cuprinde; una, masculină, al cărei agent îl recunoști în mijlocul scenei, alta, lunguroasă și femeiește gravă, dînd tîrcoale, ca o prezență invizibilă :

*Je suis la fleur des champs et le lys des vallées. . .
Ouvre-moi, ma colombe, ma parfaite,
ma tête est humide de rosée. . .*

Nicăieri hieratismul nu-i mai esențial, bărbatul are o inocență de Adam pletos, în genere gesturile, oricît de îndrăzneț sugestive, sînt rarefiate geometric, într-o alunecare riguroasă și primordială. Ca plastică, maiouri mulate pe corp, care nu ascund adevărul formel și o fac în același timp abstractă, — nuduri peste care luna ar fi coborît nu știu ce stranie severitate.



Se cunosc, în coregrafia lui Béjart, cîteva cazuri de colaborare cu plasticieni iluștri, cu Dall, de pildă, pentru un spectacol realizat la Veneția. Însă, îndeobște, el nu-și face din asta o metodă de lucru, cum se întîmpla cu Diaghilev sau, astăzi, cu Roland Petit, și suspectează în luxurlanța decorului un fel de excrescență parazitară. Pentru a denumi scenografia din *Messa*. . . , programul său de sală găsește un termen rece și tern, o numește « dispozitiv scenic »: ceea ce și este, redusă la cîteva bare, la un practicabil, la niște perdele de culoare neutră, la un fel strîns și funcțional de a plimba luminile pe dansatori, fără multe speculații de tip « artist ». Îmi declară net că evită să aibă scenografi care l-ar putea ispiți înspre genul « deco-

rator ». Îmi permit să-i amintesc, totuși, despre *Le Teck*, acea coregrafie fără argument, care se desfășura, toată, în jurul unei sculpturi de Martha Pan. Sint vreo zece ani de atunci, o consider o experiență depășită — precizează Béjart.

Și îmi explică, mai departe, că se împotrivesc esteticii care caută în balet atitudini statuare. Ceea ce își propune el, dimpotrivă, este să desbrace trupul dansatorului de orice aluzie la sculptură sau la vreo altă artă. Dansînd, corpul uman devine de la sine, rînd pe rînd, pictură, sculptură: fără efort explicit, în cea mai puțin estetizantă coregrafie; pentru că mișcarea dansului implică spontan aceste ipostaze. Atunci, de ce să le desprindem din logica vie a dansului, de ce să prefacem frumusețile lui inerent sculpturale într-un mimetism bastard, și să reducem plastica sa la o colecție de citate?

Și, invers, — completez mental această argumentare — sculptura însăși e jenată de omagiul unui astfel de mimetism, care mai degrabă trivializează. Există un irepetibil, o unicitate trufașă, în invențiile autentice ale sculpturii, gestul înseamnă o sinteză, nu o reproducere, astfel încît *naturalețea* lui nu se mai poate întoarce, ca atare, în *natură*. Brațul sprijinit pe o casetă, în *Il Pensieroso*, încercați să-l scoateți din absolutul sintezei michelangiolești, din logica suverană a statuii: va da ceva complicat și precar. Numai statuile proaste se pot transpune în « tablou vivant ». Și dacă, pentru Rodin, s-a imaginat de curînd un astfel de omagiu, la *Creasy Horse*, sub arbitrajul pretențios al unui juriu de sculptori și artiști, vreo 50 de statui — *Sărutul* și altele, — fiind refăcute în materie vie, de specialiste *strip-tease-ului* și de un balerin, — aceasta s-a întîmplat, în fond, ca o răzbunare postumă împotriva laturii complementare, mai lunecos senzuală, din creația marelui sculptor.



Liber de aderențe estetist-decorative, dansul țintește spre o condiție nebănuț de înaltă. Béjart e în stare să-i încredințeze o investiție metafizică — el face balet pe *Sutrel* lui Buddha-Gautama, în unul din primele episoade ale *Messei*. . , care se cheamă *Trupul*. Niciodată, în epoca modernă, baletul nu se așezase astfel în fața noastră, într-un gest așa de despuțat, cu atîta umilă modestie și totuși cu o atît de vastă hotărîre, ca să spună, copleșitor și simplu, « lată trupul ! », ca să ne învețe cum să ne *asumăm* condiția fizică, fatalitatea acestei condiții.

E o deșirare monotonă, ca de litanii, un fel de inventar fără surprize a mișcărilor, a activităților omului — merg, stau în picioare, stau jos, sint culcat, inspir sau expir —, dar fiecare din ele devine o posesiune prețioasă, pentru că omul știe de ea, pentru că « e perfect conștient », pentru că « omul observă trupul, lăuntric și exterior ». Și, în contrapunct cu textul, cu această calmă enumerare, partitura baletului se desfășoară fără ambiții, plină de inocența unor mișcări foarte curențe: simple exerciții la bară. Din acestea, Béjart făcuse și altădată, în *L'Art de la barre*, obiectul unui balet, ritmat de țăcănitul metronomului. Însă aici, lîngă textul din *Satipatthāna Sutra*, lîngă această reabilitare asiatică a trupului — îmbrățișat fără orgoliu și fără crispare, cu o tandrețe impersonală și resemnată, — simți că mișcările anodine încep să se magnifice și exercițiul la bară poate deveni grav ca o religie cosmică.

« lată trupul ! » repetă, egal și pătruns, o voce așezată în mijlocul scenei, omul care rostește *Sutrel* lui Gautama. Textul acestor reflexiuni se desfășoară, conștiința trupului nu e complicitate culpabilă, de ordinul cenesteziilor, ci o « introspecție »

netemătoare, care îmbrățișează destinul omului și dincolo de moarte. Să nu ne mire de altminteri termenul — « introspecție », tot în India, pentru sisteme ca Yoga-Sāmkhya, — arăta Mircea Eliade — « faptele sufletești sînt înglobate în ordinul natural, ca oricare fenomen fizic sau biologic; ele sînt manifestări — morfologic deosebite, dar esențial identice — ale aceleiași Naturi primordiale ».

Astfel, « Introspecția » își anexează fără ezitare cele mai de jos funcțiuni fiziologice, conștiința trupului face, nediscriminator, recensămîntul Impurităților : « observă trupul acesta, de la talpa piciorului pînă la creștetul capului, acoperit cu piele și plin de impurități de tot solul. . . » Și amănunțind imperturbabil conținutul ființei noastre biologice — de la măduvă, tendoane și oase, de la rinichi, mai și pleură, înșirarea ajunge la purol, sudoare, lacrimi și la excremente.

În duritatea aceasta este o inocență care sună mat, fără sarcasmul lui Iov și al proorocilor. Cadavrul aruncat corbilor, vestigiile oribile, oasele ținîndu-se legate hilar prin zdrențe de carne, oasele risipite, albite ca scoicile, sau putrede, reduse în pulbere, toate provoacă un singur comentariu, toate proclamă invariabil : « Acest trup are aceeași natură, va deveni la fel, nu poate s-o evite ». O evidență ineluctabilă, fără recriminări. Conștiința trupului e dincolo de patetismul zădărniciilor și de moarte. «Astfel omul rămîne observînd apariția trupului, astfel rămîne observînd apariția și dispariția trupului» Și în timp ce textul se așterne lent spre final, dansatorii la bară, cu certitudinea lor neumbrită, se scutură demn, de o cenușă Imaginară; dau cu piciorul, zvicnind scurt, lucrurilor lumii.

Ați înțeles de ce un astfel de episod a devenit o adevărată emblemă intelectuală, pentru spectacolul lui BÉJART. Într-un sens foarte înalt, această *auto-conștiință grandioasă a trupului* este însăși definiția Baletului.

La paginile 111, 112 și 121 imagini din spectacolele lui BÉJART:
Sărbătoarea primăverii și *Nunta*, pe muzică de Stravinski;
Păsările, adaptare după Aristofan.



MAURICE BÉJART

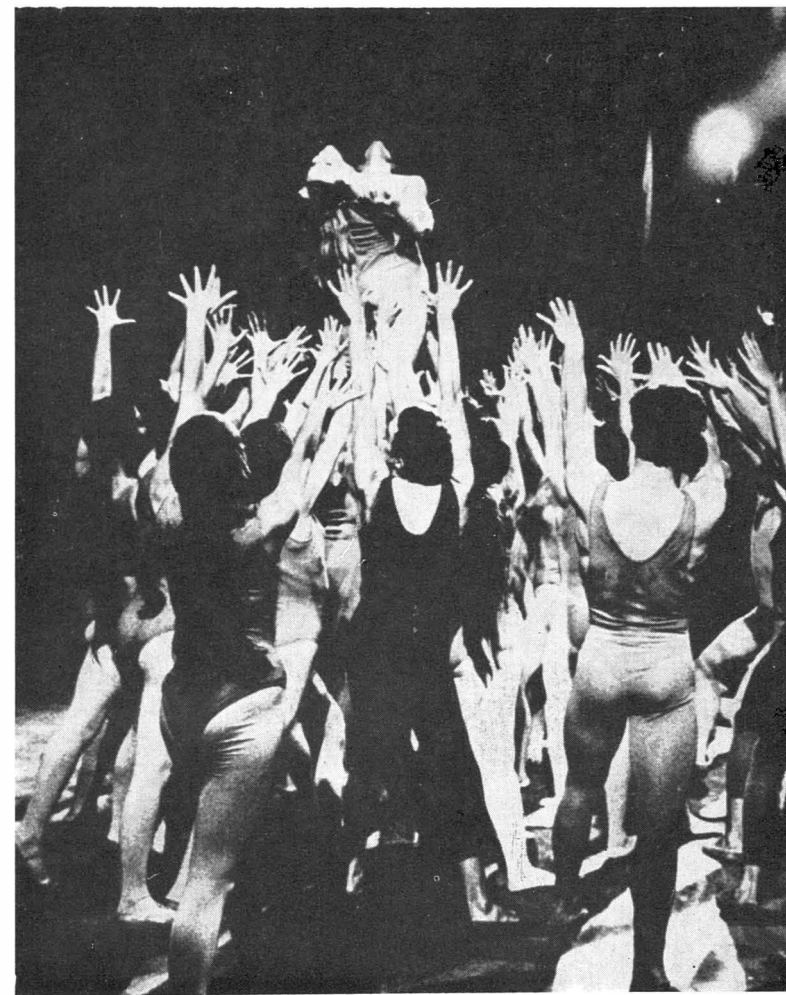
3



2



1. BÉJART : Scenă din baletul *Gala*;
Scenografia: Salvador Dalí
2. BÉJART: *Simfonia a IX-a*- Lothar Höfgen, Lise Pinet și ansamblul
Baletul Secolului XX
3. BÉJART: *Venusberg*, ansamblul
Baletul Secolului XX
4. BÉJART: *Le sacre du Printemps*,
ansamblul *Baletul Secolului XX*
5. MAURICE BÉJART : *Simfonia*
a IX-a







TEA PREDA

Dimensiuni ale baletului contemporan

Propun să începem cu un joc al imaginației; un joc în care să sărim voit peste timp, eliminând decenii, precum un dansator eliminând distanțe, într-un superb și ireal «grand jeté».

Un joc bazat pe tehnica contrastelor.

Balet, să spunem o mie opt sute și — lângă balet, de ce nu, o mie nouă sute și . . .

Litografii cu fundaluri de ruine, păduri misterioase, iazuri întunecate sub clar de lună, sumbre morminte, risipă de crini — stil Cicerl, pictorul scenograf solicitat de teatrele timpului — alunecând spre noi în sunetul dulos și oarecare al muzicii unui Schneitzeroeff sau a unui Adolphe Adam . . .

Clătinându-și capul mic sub coronițele de trandafir roz, arcuind gât de lebădă peste umeri sidefii, plutesc alb, imaterial, *silfidele* veacului ce a trecut. Poate fluturi imenși, cu pleoapele coborâte peste privirea pudic-viclean-pierdută, agitând aripi imaculate, transparente, delicat stropite de roua tufelor de măceș, pe care s-au odihnit o clipă.

Și *Giselle*, diafan «port-de bras», implorînd mila duhurilor albe pentru iubitul în primejdie, ocrotindu-l, mîngîindu-i fața cu degete subțiri și reci...

Litografii după Chalon, lîngă pînze de Picasso, Chagall, Fernand Léger, Dali.

Imagini- explozii, reverberații strălucitoare și pete de-ntunerice, gesturi și muzici suave întretăiate de stridențe, superbe trupuri asudate, bărbați și femei, ciocnindu-se, rostogolindu-se, îmbrățișându-se, pipăind cu degetele, cu genunchii, cu buzele haosul, țipînd de bucurie sau de deznădejde, dezlănțuirea frenetică a strălucitoarelor trompete despiciînd aerul cu coamele lor nichelate, meditative orgi, vaste bolți de catedrală, fundaluri și cortine incendiate de lumină sau traversate de ritmul abstract și auster al formelor geometrice, paiețe cu zîmbet de cretă, osanale și cumplite blesteme, extazul dervișului, slujbă-ritual pentru prietenul dispărut, acrobații și salturi mortale, surîsul lui Budha, fauni lubrici, zborul radios al mingii și saltul curb al înotătorului, șuierul «lasso»-ului și zgomotele vesele ale «ranch»-ului, eternul dans cosmic al lui Shiva, îngeri cu aripi nostalgice, haimanale, prostituate, răpăitul zănatec al tobelor, acoperișurile Parisului, lamentații și risete, oameni și iar oameni, de toate rasele, înălțînd împreună un cîntec sublim al fraternității.

Nedumerite, fantasmеle vechilor litografii se agită cu foșnet alb, pierzînd cîte-o floare roz, fanată, sau chiar papucul de satin, ușor destrămat de timp.

Dar temerea lor grațioasă se risipește, căci pe scena ciudată, traversată de tumultul și policromia unor gesturi de nerecunoscut, au apărut, imateriale, resfrînte din tot atîtea transparente oglinzi de cristal, propriile lor imagini; la fel suave linii, topite în aer, la fel plutirea visătoare, la fel rotirea corolelor evanescente... *assemblé*, pas de bourrée, attitude, arabesque, grande jeté, cabrioles...

«Judecăm o operă — spune Gaëtan Picon — conform experienței noastre de artă, conform exigențelor particulare ale momentului în care judecăm, de asemeni conform dinamismului esențial manifestat de ansamblul artistic, al aptitudinii sale de a se transforma, al destinului metamorfozei: pentru că, în fiecare clipă, noi opere i se adaugă și o reordonează, modificînd astfel o conștiință estetică identică în funcție de o experiență inteligentă a artei... A iubi o operă, înseamnă să i te supui, dar după ce mai întii ne-am supus-o nouă înșine; o operă ținută la distanță; pusă în discuție».

Într-adevăr, ne este relativ ușor să judecăm, să comparăm și să clasăm imaginile coregrafiei timpurilor trecute, dar operația devine infinit mai dificilă cînd este vorba de vremea noastră; imaginile sînt lîngă noi, ne asaltează, se transformă sub ochii noștri, se nasc mereu altele, ne solicită imediat, ne mai pierdem puțin calmul, exagerăm, apărăm sau renegăm cu prea multă patimă, revenim, regretăm, poate ne schimbăm și noi odată cu ele.

Și nu este oare absolutul «ultima, ca dată, dintre admirațiile noastre»?

Să încercăm să «punem în discuție» baletul contemporan. Nu sub forma unei analize amănunțite, a unei «disecții» estetice, ci doar sub forma surprinderii și conturării unei note mal caracteristice și mal pregnante a baletului timpului nostru în raport cu baletul timpurilor revolute.

Această notă caracteristică este, cred, *noua dimensiune* a baletului contemporan.

Iar noua sa dimensiune l-o conferă, în primul rând, o descoperire tulburătoare: *omul*.

Unde dispăruse omul?

Nu-l cunoscuse nici baletul-divertisment ce delecta secolul Regelui Soare — Iisus, piruete, reverențe, dantele, peruci pudrate, muzică de Lully — nici baletul-floare de seră, vaporosă Imagine a unui reflex romantic și nici baletul — carte cu povești — lebede nostalgice, nepămîntene zîne, Frumose din pădurea adormită.

Omul fusese izgonit din universul dansului — precum din paradis un înger damnat, impur.

Cred că dincolo de surpriza estetică oferită de armonioasele imagini ale unei Hellade ipotetice, aparițiile Isadorei Duncan, americana de geniu, dansînd în picioarele goale, fără tutu, cu corpul sculptural deabia acoperit de o tunică grecească, creau un șoc și de altă natură: pe scenă nu mai apărea o convenție, ci o făptură în carne și oase, care iubea natura, știa să se bucure și să sufere, să se exalte. Isadore îi plăcea « să-și danseze viața », să se inspire « din mișcarea arborilor, a valurilor, a norilor, din raporturile care există între pasiune și furtună, între briză și tandrețe ». Voia să adune în inimă frumusețea și bucuria soarelui, a valurilor, și să le aducă din nou oamenilor, iarna în orașele lor înghețate.

Isadora descoperise în dans, în felul ei, omul.

Dar omul de pe stradă, cu viața lui compusă din gesturi mărunte, banale?

Publicul de prin Parisul anilor 1917, a fost teribil de surprins de un balet jucat la Théâtre du Châtelet, de celebrele « Baletete Ruse » conduse de Diaghilev: *Parada*. Argumentul baletului, Jean Cocteau; muzica, Erik Satie; cortina, decorul, costumele, Pablo Picasso; coregrafia, Leonide Massine.

Și ceea ce a scandalizat « poate » mai mult publicul, nu a fost decorul cubist imaginat de Picasso, ci « excentricitatea » de a urca pe scena de dans « banalul », imaginea vieții cotidiene, mizeria nespectaculoasă a unor bieți saltimbanci.

Astăzi, *Parada* lui Cocteau ne poate părea demodată, desuetă, dar la timpul său a însemnat un gest îndrăzneț, un spectacol de avangardă, plin de consecințe.

Și tot sub egida lui Cocteau, un alt balet — scandal la vremea sa, primit cu aceeași zgomotoasă neîncredere de publicul conformist: *Mirii din Turnul Eiffel*, operă care consacra totodată intrarea în teatru a *Grupului celor 6*. Jucat de « Baletetele Suedeze » la Paris, Théâtre des Champs-Élysées, în 1921 — coregrafia Jean Cocteau și Jean Borlin — el reprezenta, ca și *Parada*, o încercare de reabilitare a faptului comun, o încercare de a aduce pe scena de balet poezia vieții cotidiene. « Aici — măturisea Cocteau — renunț la mister. Aprind totul, subliniez totul. Plictiseala de duminică, turma umană, expresii gata confecționate . . . Zinele nu apar niciodată în locuri feerice. Ele se plimbă invizibile. Ele nu pot apărea decît pe pămîntul gol ».

Dar publicului nu-i plăcea să se recunoască în banalele personaje ale unei cărți-ilustrate tip 1900 și pentru el, ca și pentru « generalul » din scenariul baletului, realitatea apărea la fel de extravagantă ca și un miraj în mijlocul deșertului.

În 1955, Béjart creează *Simfonie pentru un om singur*, pe muzică concretă de Pierre Schaeffer și Pierre Henry. Moment important nu numai pentru cariera și personalitatea artistică a lui Béjart — care de acum înainte se va manifesta artistic fără reticențe — ci, așa cum s-a susținut, moment reprezentativ pentru « Baletul unu mijloc de secol » însumând nu numai o valoare estetică ci și una etică.

Pe scena lipsită de decoruri — doar frîghii care atîrnă din plafon, ca tot atîtea dificile posibilități de evaziune — un Bărbat singur, prizonier al Femeii, al universului mecanic modern, al zgomotelor, al automatismelor, al mulțimilor. Se zbate să scape și în final evadează cu ajutorul uneia din frînghile-simbol.

O nouă lpostază, deci, a omului. Omul surprins în acute momente de criză, nevoit să ia o atitudine, să opteze între acțiune (într-un mod sau altul) și resemnare, pasivitate, abdicarea conștientă de la acțiune.

Tema omului singur, strlucit de civilizația modernă nu este nouă în balet. Ansamblul *Baletele Suedeze* condus de Rolf de Maré, reprezentase, de pildă, cu mult înainte *Skating-rink* (decoruri, Fernand Léger), redînd ritmul monoton și implacabil al unui oraș modern. Dar *Skating-rink* era mai degradat o viziune picturală, purtînd intens amprenta lui Léger, decît una coregrafic-psihologică.

Solitudinea, precaritatea și fragilitatea relațiilor între oameni, între bărbat și femeie, devin teme predilecte ale baletului modern, demonstrînd prin mijloace specifice că aceleași întrebări traversează nu numai literatura, psihologia și filosofia contemporană, ci și baletul.

Sonată în trei, de pildă, balet creat de Béjart în 1957, un subtil echivalent coregrafic al pieselor lui Sartre, *Huis-Clos*. Aceeași temă a existenței — sau a inexistenței, cum o definea J. Lacroux (*Panorama de la Philosophie Française Contemporaine*), același necruțător sondaj în viața interioară, în plîrurile sufletului cele mai ascunse ale personajelor.

Trei oameni — un bărbat și două femei — scrutîndu-se, confruntîndu-se, trei oameni care ar fi putut fi conștiințe vii, dar preocupați numai de el, repliați în ei înșiși, claustrați în propriul lor egoism, sînt de fapt entități moarte, și își dau seama. Confruntarea aceasta este, în felul ei, îngrozitoare « judecată de apoi ».

Convertit în gest, universul sartrian nu a fost trădat în nici una din nuanțele sale. Béjart a operat un transfer, o echivalare, demonstrînd strălucit valențele expresive ale mișcării.

Sau *'Adame Miroir*, creat în 1948, de compania *Ballets de Paris* sub conducerea lui Roland Petit și care se plasează pe aceeași orbită, a formulei balet filosofic. Conceput după un argument oferit de Jean G  net (coregrafia, Janine Charrat; muzica, Darius Milhaud; Interpret principal, Roland Petit), *'Adame Miroir* realizează o fină transpunere coregrafică a temei narcisismului sartrian, dedublările personajului constituind tot at  tea fa  ete ale unui lung monolog.

Tot o analiză subtilă și nuanțată a raporturilor dintre oameni, de data aceasta relația bărbat-femeie, este și baletul *Paradisul pierdut*, creat de Roland Petit la Londra, în februarie 1967, pentru *The Royal Ballet*, avînd drept interpreți pe celebrii balerini Margot Fonteyn și Rudolf Nureyev (muzica, Marius Constant; libret, Jean Cau, după Milton).

Eterna temă a atracției dintre sexe este redată de coregrafia lui Roland Petit dintr-un unghi nou, nu numai estetic ci și psihologic. Gradația inocență-atracție-pasiune-contopire fizică, parcurge un grafic ascendent care c  boară brusc, sf  r  șind cu tema leit-motiv a literaturii subliniind eșecul incerc  rilor umane de

comunicabilitate; desgustată, femeia se îndepărtează de bărbat, care rămâne pradă angoasei, a singurătății absolute.

Camus spunea că arta este o revanșă, un mijloc de a depăși soarta, impunându-i o formă. Înveți astfel matematica destinului; este un mod de a te elibera de el.

Prin alte mijloace, mulți coregrafi moderni spun același lucru.

Tendinței unor reprezentativi coregrafi europeni de a reda psihologia umană prin prisma gândirii existențialiste, îi corespunde în America, aceea de a aborda psihanaliza.

Subconștientul văzut printr-o optică freudiană, refulările, morbidul, instinctele surprinse în momente-vîrf, momente de paroxism, au constituit teme predilecte pentru mulți coregrafi americani.

Un fel de «teatru al cruzimii» în dans, care să scoată publicul din atmosfera falsă, dulceagă și amabilă a unor conflicte superficiale, petrecute între niște oameni pentru care istoria nu înregistrase nici un cataclism, care nu cunoscuseră nici o criză morală, nici o răsturnare violentă a scării vechilor valori.

Cage, de exemplu, realizat de Jerôme Robbins în 1951 pentru *New York City Ballet*, pe muzică de Stravinsky (Concert în re pentru instrumente de coarde) este în acest sens un balet reprezentativ pentru epoca noastră, un balet care a suscitat controverse aprinse și tot atâtea interpretări. Programul sugerează un ritual de inițiere al unui cult mitic, dar ceea ce apare pregnant este un fel de război între sexe, Masculul considerat drept eternă pradă a Femeiei. Un balet cu o atmosferă copleșitoare, amestec brutal de cruzime animală și pasiune umană, folosind cînd un limbaj simbolic, cînd un limbaj de un realism violent, imposibil de redat cu asemenea ferocitate prin cuvînt sau alte mijloace de expresie (prilej pentru balerina Nora Kaye de a demonstra o forță interpretativă cu totul excepțională).

Pillar of Fire, creat de Antony Tudor (coregraf englez mult timp stabilit la New York) în 1942 la *Metropolitan Opera* din New York pe muzică de Arnold Schönberg, redă cu deosebită acuitate o temă pe care o regăsim și în dramaturgia americană: meandrele suferinței ale unei fete îndrăgostite, Hagar, și care, nesperînd să fie iubită și ea la rîndul ei, se dărulește, de teama de a nu rămîne fată bătrînă, unul bărbat oarecare.

Baletul *Foll River Legend* (*Metropolitan Opera House*, New York 1948) compus de Agnes de Mille, prestigioasă coregrafă — unul din temerarii pionieri ai baletului național american — readuce pe scenă o istorie adevărată petrecută pe la sfîrșitul veacului trecut; o tînră din Massachusetts, Lizzie Borden, acuzată că-și omorîse cu securea tatăl și mama vitregă, și care fusese în cele din urmă achitată. În coregrafia lui Agnes de Mille, conflictul este intensificat prin Imaginea unei Lizzie condamnată cu pedeapsa capitală și care, în fața ștreangului, își amintește episoade din viață; scene onirice, o atmosferă încărcată de ură, puritanism și revoltă, refulări primejdioase, în imagini coregrafice de o intensă forță de sugestie.

Los Caprichos, realizat de coregraful Herbert Ross, inițial la Londra (*Ballet Workshop*, 1949) apoi la New York (muzica, Bela Bartok; decoruri și costume, Hélène Pons), este considerat drept una dintre cele mai violente compoziții coregrafice ale secolului. Inspirat din acvafortele lui Goya și din comentariile care le însoțesc, baletul este compus din patru episoade, patru tablouri halucinante, aproape de delir. O Maja fascinantă, ale cărei atitudini provocante se întorc însă împotriva ei, o Maja brutalizată, înjosită; două femei nebune, cu gesturi impudice, suplinind

un cor antic; un autodafé de rădăcruzime, în care penitenți în rasă călugărească supun suplicului o femeie; ciudatul dans al unui gitan cu cadavrul victimei sale, un dans dement, macabru, dezarticulat, obscen, întretăiat de crize de furie și accese de remușcări.

Mai puțin violente, baleturile Marthei Graham, această mare coregrafă a epocii noastre, rămân exemple clasice de subtilă analiză psihologică, în care răbufnirile inconștientului sînt redată cu o finețe remarcabilă. (Tatăl său era medic, specializat în maladii mentale și Martha Graham se obișnuise, în preajma lui, să judece mobiliile ascunse ale oamenilor, după gesturile lor).

Letter to the World — balet creat de Marta Graham în 1940, după poeme de Emily Dickinson — este o pasionantă investigație în viața interioară a unei poete, multiplele personaje reprezentînd fiecare cîte una din disponibilitățile ei sentimentale și spirituale; în final poeta optează pentru singurătate, o singurătate creatoare, dedicîndu-se în întregime operei sale, « scrisoarea » pe care trebuie s-o lase omenirii.

Desigur, atît baletul european cît și cel american abordează omul în ipostazele cele mai diferite; aspectele amintite sînt însă caracteristice, semnificative pentru epoca noastră, aspecte de neconceput în estetica coregrafică anterioară.

Neancorat într-o veritabilă tradiție, pe care de altminteri nici nu avea cum s-o aibă, baletul american, mai puțin intelectualizat, mai frust și mai direct decît cel european, a dezvăluit omul sub aspecte inedite, imprimînd baletului european, mai sofisticat și mai înclinat către experimente pur estetice, un suflu energic, vital.

Opere ca *Billy the Kid*, *Yankee Clipper*, *The great American Goof*, create de Eugene Loring, *Frankie and Johnny*, în coregrafia lui Bentley Stone și Ruth Page, *Rodeo* și *Oklahoma*, realizate de Agnes de Mille, aduc pe scena de balet drame, comedii de moravuri și imagini proaspete din viața agitată sau simplă a tineretului american, viața fremătătoare a ranch-ului, western-ului, baletul în care pașii academici se află amestecați cu gestul aruncării lasso-ului, al potcovitului cailor, cu goana cow-boy-ului.

Experiența lui Jerome Robbins, cu *West Side Story*, creat la New York în 1957 (muzică, L. Bernstein; decoruri, O. Smith; costume, I. Sharaff; libret, A. Laurents), balet punctat cu dialoguri și melodii cîntate, este una dintre cele mai interesante și mai fertile opere artistice, nu numai pe planul strict al artei coregrafice, ci și pe cel al artei teatrale în general. Un balet îndrăzneț, nesfiindu-se să aducă pe scenă un tineret dezorientat, cu viața lui aspră, cu pasiunile, instinctele și dezamăgirile sale. După succesul triumfal reputat la Broadway, cunoaște un succes egal la Londra și la Paris. Filmul realizat după balet i-a adus lui Robbins nenumărate distincții, printre care de șapte ori premiul Oskar.

Descoperind omul, cu visele, cu pasiunile, cu neliniștile, cu deziluziile și bucuriile lui, baletul modern nu-l circumscrie în propriul său perimetru, nu-l analizează doar în meandrele lui sinuoase, în reacțiile sale pur intime sau cele față de un grup restrîns de oameni — baletul modern surprinde omul în miezul marilor probleme sociale, a întrebărilor de viață și de moarte care traversează epoca noastră; el dezbate, polemizează, ia atitudine.

Masa verde, creație a germanului Kurt Jooss (1932, Paris, premiul întîi la concursul organizat de Arhivele internaționale ale dansului), capodoperă a expresionismului coregrafic, a dezvăluit pentru prima oară în istoria baletului această nebănuită valență a coregrafiei (demonstrînd totodată cîtă forță de sugestie poate dobîndi dansul, îmbogățit și cu alte modalități de expresie decît aceea clasică, academică). Adevărat pamflet anti-războinic, exprimînd nemulțumirile și temerile unei generații care cunoscuse mlizeriile războiului și se aștepta la izbucnirea unui altuia, o frescă

compusă din imagini coregrafice evocînd cu un umor tragic ororile războiului și absurditatea unor discuții diplomatice ineficiente.

BALETUL ȘI « PURA ABSTRACTIUNE »

« Poezia — spune T.S. Eliot — nu este o descătușare a emoției, ci o desprindere de emoție; nu este exprimarea personalității, ci o desprindere de personalitate. Dar, bineînțeles, numai cel care are personalitate și emoție știe ce înseamnă să vrei să te desprinzi de ele ».

Reflecțiile lui T.S. Eliot ar putea sluji drept « motto » baletelor abstracte, al căror creator de frunte, pe plan mondial, rămîne, incontestabil, George Balanchine. (Despre care Béjart spune că reprezintă pentru dans ceea ce Webern reprezintă pentru muzică).

Situat, ca factură, la polul opus baletelor dramatice, baletelor de acțiune și a celor de analiză psihologică, baletul abstract reprezintă o tendință nu mai puțin caracteristică a coregrafiei contemporane.

Una din explicații rezidă, cred, în reacția firească a dansului, de a revendica o autonomie deseori încălcată de alte arte, în reacția împotriva excesului declamatoriu.

Ocolind povestirea și orice aluzie descriptivă, sentimentală sau pitorescă, fastul și spectaculozitatea costumelor și a decorurilor, baletul abstract urmărește să releve frumusețea intrinsecă a mișcării. Dansatorii folosesc cel mai adesea un simplu costum colant, care nu permite escamotarea nici celei mai mici neglijențe tehnice; mișcărilor lor se execută de predilecție fără nici un decor, cel mult o simplă pînză drept fundal.

Baletul abstract nu ilustrează muzica, ci tinde să creeze un echivalent vizual în care alternanțele de linii, simetriile și asimetriile lor, jocul neîntrerupt al liniilor drepte, frînte, în diagonală sau în ghirlandă, jocul grupurilor de linii între ele și ansamblu, să sugereze arpegii, variațiuni și fugi, într-o orchestrație unică, strălucitoare.

Baletele abstracte nu creează « paradis artificiale »; dacă universul baletului este mișcarea, atunci această mișcare — spun coregrafii lor — trebuie surprinsă în stadiul său pur, în esențialitatea sa, nealterată de accidente, divagații și impulsuri străine. (Și nu ne amintește oare această « linie abstractă » de limbajul eliptic al « semnelor » la popoarele de veche cultură, « semne » investite cîndva cu o extraordinară forță metaforică, cu o forță magică?)

Experiențe mai vechi, realizate între 1920—1930 la Bauhaus, sub egida pictorilor abstracti, preconizau un gen de artă care astăzi se bucură nu numai de adeziunea unor inițiați, a unui grup restrîns de cunoscători, ci a unui public foarte larg.

Bronislava Nijinska crease încă din 1920, la Kiev, unde fundase o școală de dans, un remarcabil balet abstract, rămas și pînă astăzi un model al genului, *Studiu* (muzica, J.S. Bach; decoruri și costume, Boris Bilinsky); pe fundalul unei pinze sugerînd un cer nocturn, iluminat de jocul astrelor și al semnelor Zodiacului, grupuri de dansatori în tunici albastre-stins, cu largi pelerine roșii, evoluînd cu o gravitate malestuoasă în ritmul pur și auster al muzicii lui Bach.

Există desigur « familii spirituale », înrudiri neașteptate între arte, într-un sens mai adînc, al unei tendințe comune, al unei aceeași finalități estetice, chiar

dacă, aparent, dat fiind diferitele modalități de expresie specifică, aceste arte par a fi îndepărtate unele de celelalte.

Baletul abstract este, cred, o bună rudă spirituală cu pictura abstractă. Același efort de purificare a liniei, de esențializare, de spiritualizare, de redare a inefabilului, efort pe care pictura și baletul îl pot duce mult mai departe decât cuvântul, de pildă.

Și ceea ce pictorul abstract, un Kandinsky, de exemplu, tinde să realizeze pe o pânză subordonată spațiului, coregraful poate realiza posedând nu numai spațiul, ci și timpul.

Herbert Read, vorbind despre Klee, spunea că « linia sa visează ».

Coregraful are această posibilitate minunată de a prelungi visul liniei.

Kandinsky descoperise în pictură legi abstracte, legi regășibile și în fenomenele naturale; el constatare că ritmul rezultă din repetarea și alternarea, la distanță egală sau neregulată, a diferitelor feluri de linii, că unghiul are în el ceva tineresc, necugetat, în timp ce curba respiră maturitate, energie conștientă.

Vitalitatea unei formule artistice se remarcă nu numai prin persistența și frecvența ei, ci și prin noile sugestii pe care le poate imprima, prin metamorfozele sale creatoare.

Iuri Grigorovici, personalitate artistică deosebit de puternică și interesantă a coregrafiei actuale a Uniunii Sovietice, exprimă, prin noul său abstracționism coregrafic, una din aceste metamorfoze creatoare.

Ca și marii coregriști abstracti din Europa apuseană sau din America, el înlocuiește « mitul » vedetelor cu grija pentru « întreg », pentru o unică imagine pur coregrafică, perfect sudată, nefărîmîtată de povestiri și de fastul decorurilor. Folosește un limbaj coregrafic suplu, îmbogățind riguroasele canoane ale baletului academic (pe care balerinii sovietici îl cultivă cu admirabilă virtuozitate) cu mișcări surprinse din viața de toate zilele, din sport, din ocupațiile obișnuite ale oamenilor. El imprimă dansurilor mișcări largi, fluente, lipsite de pondere, cu *pas-de-deux-uri* în care partenerii nu se ating, evoluind cu o grație subtilă. Structura pașilor săi are o evidentă nuanță lirică.

Noul său abstracționism, fără a fi mai puțin poetic, apare însă, vizibil, mai umanizat.

DANSUL POATE REDEVENI UN RITUAL

Cîndva dansul avusese o funcție sacră. Și omul dialoga, prin dans, cu Spiritul, și tot prin dans apărea, superb, ca o ipostază pămînteană a zeilor. (În Extremul Orient funcționalitatea sacră a dansului n-a fost uitată; zeul Shiva nu este numai eternul pelerin rătăclitor, ci și Prințul Suprem al Dansului Cosmic).

Dar dansul poate redeveni un ritual. . .

« Revoluția lui Diaghilev — afirmă Maurice Béjart — în pofida tuturor lucrurilor pe care le-a adus (îndeosebi întoarcerea marilor muzicieni și a pictorilor

de talent către dans), pare să se închidă într-un impas și să nu aducă dansului ceea ce el caută, inconștient, de mult timp. Dansul este un ritual. Revoluția lui Diaghilev este o revoluție estetică. Dansul simte nevoia unei revoluții etice. . . Fiecare epocă trebuie să-și creeze ritualurile sale; cele ale părinților noștri au devenit goale și fără semnificație, recli și afectate.

O zicală chinezească spune: «cînd ritualurile dispar, rămîn ceremoniile» și tinerii care se strîng laolaltă cu mîile pentru a-și strîga prîn twlst sau rock nevoia lor de un nou ritual, au simțit profund această necesitate.

Reînnoirea dansului nu este o problemă estetică și depășește de departe lumea artei. E vorba de o chestiune socială, de o atitudine spirituală, de o nevoie profundă, pentru care noțiunile carne-spirit devin fără rost și Inconsistente, pentru că ceea ce este în cauză este această unitate indivizibilă care se numește om. »

Coregraful american Jerome Robbins vorbește despre dans în termeni similari. Pentru el baletul este un ritual, un ritual de exorcism.

Mărturisit sau nu, mulți coregrafi ai zilelor noastre vor să redea dansului prestigiul, vigoarea și forța magică pe care a avut-o cîndva.

Și dacă sîntem atenți, observăm că cei care caută acest lucru sînt coregrafii care dezbate cel mai mult problematica vie a omului, ancorati cu toată pasiunea în realitatea imediată.

Noțiunea de «ritual» apare aproape obsesiv în gîndirea lui Maurice Béjart. O obsesie căreia i-a dat o formă artistică magistrală în *Messă pentru timpul prezent*.

Căci ce altceva decît un ritual este fascinanta sa *Messă pentru timpul prezent*, balet creat în memoria prietenului dispărut, a strălucitului său elev și asistent Patrick Belda, mort cu cîteva luni înainte într-un accident de automobil?

O messă modernă, în care versete din *Cîntarea Cîntărilor* alternează cu texte budiste, cu cîntece funebre japoneze și ritmuri de orchestră dezlănțuită, o ceremonie în care gestică dansatorilor, de un hieratism lent asiatic, alternează cu frenezia unor dansuri rock și jerk, un ritual magic, căruia amestecul de accente străvechi cu cele moderne, îi acordă un mister indefinit, o stranie putere de incantație.

Și tot un ritual al vremurilor noastre este și această *Simfonie a IX-a* realizată de Béjart pe muzica *Simfoniei a IX-a* de Beethoven.

Un balet închinat omului, sau mai precis umanității, o ardentă pledoarie pentru fraternitatea universală. Interpretat de un număr impresionant de dansatori, aparținînd tuturor raselor, cu o gestică în care regăsim, laolaltă, plastica coregrafică europeană, americană, asiatică și africană — un fel de esperanto al dansului — secondat de orchestră simfonică și cor, culminînd cu un formidabil imn al bucuriei, al înfrășirii umane, baletul *Simfonia a IX-a* a stîrnit entuziasmul a sute de mii de spectatori.

Un adevărat spectacol popular, așa cum oricare mare artist își dorește.



Exclusivitate Secolul 20

ARAM HACIATURIAN

Ca să pot schimba câteva cuvinte cu Aram Haciaturian, a trebuit să «semnez condica» împreună cu el trei dimineți în șir. Mă duceam să-l laud la 9 de acasă și apoi goneam cu mașina spre Institutul de construcții, unde aveau loc repetițiile concertului pe care urma să-l dirijeze în sala «Ceaikovski». Întrebările le puneam în pauzele dintre repetiții. Dar nu-mi părea rău. A-l vedea pe acest inspirat și iubit compozitor «la lucru», a-l vedea transformându-se vertiginos în momentul când se suia pe podium, a-l vedea întinerind miraculos cu fiecare măsură din *Dansul săbiilor*, rupt parcă din soarele sudic și dăruit oamenilor pentru a le reda optimismul și plăcerea de-a râde, nu e un lucru de disprețuit. Nu venisem să scriu o monografie «Haciaturian», cum îi plăcea lui Aram Ilici să-și închiuie, dar venisem să aflu de la el tot ce se poate afla de la un mare compozitor despre muzica de balet în care el excelează și care pe mine mă interesa înainte de toate.

ARAM HACIATURIAN. Primul balet pe care l-am scris a fost *Fericirea*, pe motive armene, în anul 1938. Nu-l consider o lucrare izbutită. De altfel, muzica aceasta s-a și dezmembrat pe parcurs, am introdus fragmente din ea în alte lucrări, multe au intrat în suita *Gayaneh*. Aceasta a și fost de fapt primul meu succes. Am compus *Gayaneh* la Perm în 1942, când nemții erau la Stalingrad, când disperarea și tristețea domneau pretutindeni. Am vrut să creez o muzică împotriva războiului, o muzică veselă care să redea oamenilor speranța, optimismul, plăcerea de-a râde și de-a trăi. Libretul baletului l-a scris Konstantin Derjavin. Autorul nu e, firește, un Shakespeare, dar pe mine m-a mulțumit munca lui. Premiera

a avut loc la 9 decembrie 1942 în orașul Perm. Succesul a fost colosal, iar *Dansul Săbiilor* a ridicat sala în picioare.

— Aș fi curioasă să știu: în cât timp ați compus acest dans?

A. H. M-am așezat la masa de lucru la orele 15 și la 11 seara, partitura era gata. De atunci n-am schimbat în această muzică nici o notă. Întreaga suită *Gayaneh*, însă, am compus-o în cinci luni.

— Ce anume v-a inspirat acest balet?

A. H. Soarele, fructele, aerul, cerul, iubirea. M-am născut la Tbilisi. Am crescut în sunetele melodiilor gruzine, armenе, azerbaidjene, ascultate pe străzi. Melodia populară constituie un impuls pentru creația mea, pentru fantezia mea. Dar numai un impuls. Pe această primă temelie îmi ridic edificiul meu muzical care vreau și sper să nu semene decât și numai cu mine.

— Ce apropieri se pot face și ce deosebiri există între muzica simfonică și muzica compusă anume pentru balet?

A. H. Muzica de balet trebuie să fie și simfonică, iar în muzica simfonică trebuie să existe și un element «dansant», dacă mă pot exprima astfel. Muzica de balet trebuie să conțină negreșit în afară de «nucleul dansant» care-i este propriu, bogăție ritmică, diversitate ritmică, dramaturgie, o caracterizare muzicalo-plastică a personajelor centrale. În baletul *Spartacus*, de pildă, fiecare ipostază a eroului este ilustrată printr-o anume dramaturgie a muzicii, proprie stării lui sufletești din momentul respectiv.

— V-aș ruga să-mi vorbiți mai în amănunt despre acest balet.

A. H. Figura măreață, eroică a lui Spartacus îmi atrăsese de mult atenția. Unii au fost uimiți că am ales această temă, mi-au imputat că mă refugiez în străfundurile istoriei. Dar mie mi se pare că tema Spartacus, a răscolului sclavilor din Roma antică are în zilele noastre o însemnătate uriașă și un mare răsunet social. Astăzi, când toate popoarele luptă pentru independența lor, când colonialismul se năruie definitiv, e nevoie ca popoarele să cunoască și să-și aducă aminte de numele acelor care încă în zorii istoriei umane au cucerit libertatea și neamul. În arta teatrului și a cinematografului, pe mine, compozitor, mă atrag întotdeauna figurile eroice, «adevărul pasiunilor», conflictele sociale mari. Munca mea la muzica pentru filmul *Othello*, la muzica pentru spectacolul *Macbeth* și îndeosebi compunerea muzicii pentru baletul *Spartacus* — toate acestea sînt verigi dintr-un singur și același lanț al creației. Am compus baletul *Spartacus* în timp de trei ani și jumătate, dar de fapt el a fost scris în opt luni și jumătate, întrucît am lucrat mai ales vara. Partitura baletului a fost terminată la începutul lui februarie 1954. Din păcate, unele documente muzicale din epoca lui Spartacus aproape că nici n-au ajuns pînă la noi și de aceea, firește, nu le-am putut folosi în munca mea. De altfel, nici n-ar fi fost just să stilizezi acea muzică. Unii vor să asculte în *Spartacus* elemente din muzica italiană. Este cu desăvîrșire absurd, deoarece muzica Italiană, de pildă, cea din secolele XIII—XIV n-are nimic comun cu muzica epocii antice. De asemenea nu trebuie să uităm că Roma vremurilor lui Spartacus era un stat feudal.

Am creat muzica pentru *Spartacus* folosind aceeași metodă ca și compozitorii din trecut cînd recurgeau la teme istorice: ei le preluau prin prizma propriei lor

concepții artistice despre lume. Și vorbeau despre ele, păstrându-și propriul lor eu, propria lor manieră de compoziție. Baletul *Spartacus* mi s-a înfățișat ca o operă cu o ascutită dramaturgie muzicală, cu imagini artistice desfășurate larg și cu o structură intonală a narațiunii concrete, tulburătoare și romantică. Pentru dezvăluirea tragediei lui Spartacus am considerat necesar să folosesc toate realizările culturii muzicale contemporane. De aceea, baletul este scris într-o limbă contemporană, cu o înțelegere contemporană a problemelor privind forma muzicalo-teatrală.

Principalele personaje ale baletului sînt caracterizate prin temele lor muzicale. În afara caracteristicilor individuale există cele generale, de pildă, tema Romei, tema sclavilor asupriți ș.a . . . Am conceput acest balet ca o narațiune monumentală despre fantastica avalanșă a răscoalei antice a sclavilor pentru apărarea libertății personalității umane, căreia eu, ca artist sovietic, am vrut să-i ofer în dar entuziasmul și profundul meu respect.

IURI GRIGOROVICI

Iuri Nikolaevici Grigorovici. Artist al poporului al RSFSR. Principalul maestru de balet din «Bolșoi Teatr», considerat în unanimitate drept cel mai talentat. Un bărbat tînăr, slab, cu ochi odinci, chinuți de întrebări.

— Înainte de-a fi maestru de balet, ați fost balerin?

IURI GRIGOROVICI.: Da. Am terminat școala de balet din Leningrad, unde am fost elevul lui Șavrov și Pisarev. Primele mele puneri în scenă datează încă din perioada Leningrad. *Floarea de piatră*, de pildă, pe care bucureștenii au văzut-o în montarea mea la sfîrșitul deceniului trecut. În cadrul Festivalului Enescu, am revenit la București cu aceeași *Floare de piatră*, dar de data asta ca maestru de balet la «Bolșoi Teatr».

— Fiindcă a venit vorba despre Leningrad și Moscova, care este după părerea dumneavoastră diferența între aceste două școli coregrafice?

I.G.: Cum să vă spun, cînd eram la Leningrad socoteam că școala de acolo e cea mai bună, pe urmă la Moscova am apreciat mai mult această școală.

— Mă refer la concepția artistică.

I. G.: Școala coregrafică ca atare este, după mine, una și aceeași. Doar ca sistem de educare a balerinelor se poate vorbi de diferențe de stil. Leningradul dezvoltă un stil mai academic, Moscova — unul mai expresiv. Faptul că baletul din

Petersburg a fost considerat multă vreme cel mai bun din țară, nu e întâmplător: era doar capitala. Dar să nu uităm că de cincizeci de ani capitala e Moscova care atrage, firește, elementele cele mai bune.

— După *Floarea de piatră*, la ce ați lucrat?

I. G.: Am pus în scenă *Legenda dragostei*, după plesa lui Nazim Hikmet, pe muzica făcută de Arif Melikov, compozitor azerbaidjean, originar din Baku. Hikmet era un bărbat plin de talent și extrem de interesant, de un farmec nespus. Ne pregăteam să transpunem pe ecran acest balet și mă aflam la Praga, unde fusesem invitat să pun în scenă un spectacol, când am aflat copleșitoarea veste a morții lui. Baletul nostru însă a rămas...

— Am văzut acum câteva zile *Spărgătorul de nuci*. E un spectacol excepțional, extrem de modern. Ultima dumneavoastră realizare, mi se pare?

I. G.: Da, am vrut să creez un spectacol absolut nou și în ce privește coregrafia, și ca regie, și ca libret. ~~Baza~~, firește, e tot povestirea lui Hofmann, dar modificările introduse sînt substanțiale. Vechea concepție coregrafică a lui Petipa mi se părea în unele privințe învechită, prăfuită mai precis. Viziunea mea era alta.

— Spectacolul este tulburător prin frăgezime, prin atmosfera de vis iradiată de fiecare scenă în parte, ca și de întreaga amblanță.

I. G.: Maximova are un mare merit aici.

— Însă nu numai ea. Întregul spectacol trădează poetul de la prima pînă la ultima notă. Ați scris vreodată versuri?

I. G.: Nu, niciodată, dar socotesc că imaginile poetice aparțin în egală măsură poeziei, ca și plasticii baletului. Baletul și poezia sînt rude și încă din cele mai apropiate.

— Aveți vreun pictor scenograf preferat?

I. G.: Da. Simon Virsaladze, artist al poporului al RSFSR și al Gruziei, care lucrează cu mine de zece ani, de la primul meu spectacol. Scenograful are un mare rol în balet. El este cel care dă culoarea, linia, fondul liric sau dramatic al unui spectacol. Și pentru asta el trebuie să stăpînească la perfecție arta baletului.

— Ce spectacol pregătiți în prezent?

I. G.: Baletul *Spartacus*, pe muzica lui Hacıaturlan. Ediția mea va fi a treia. Primele două încercări de punere în scenă a acestui balet au dat greș și aceasta, cred, datorită proastei calități a libretelor. M-am străduit împreună cu Nikolai Volkov să facem un scenariu nou care să se încadreze organic în muzica lui Hacıaturlan. În ce măsură am reușit, asta se va vedea după luna martie, când va avea loc premiera. Emoții, firește, am destule și dacă aș fi fost superstițios, nici n-aș fi purces la o treabă pe care, avînd în vedere antecedentele, unii o consideră de pe acum sortită eșecului.

— Vorbiți-mi puțin de felul în care se continuă astăzi vechile tradiții ale baletului rus.

I. G.: Vedeți, noi avem o școală cu totul unică de balet care, după părerea mea, nu există nădări în altă parte. Tradițiile noastre numără peste două veacuri,

sînt — fără modestie — glorioase, așa că noi ne străduim pe cît putem să le ocrotim și să le păstrăm. Fundamentul e deci tralnic și de bună calitate. Totuși, însușindu-ne cu seriozitate acest trecut, căutăm în permanență să realizăm lucruri noi. Avem circa patruzeci de teatre de operă și balet, fiecare teatru prezintă pe an cîte o premieră sau două, așa că din cele optzeci de spectacole noi, cîte au loc anual, nu se poate să nu existe măcar în unele ceva care să nu atragă atenția, care să nu reprezinte elementul nou și justificarea tuturor celorlalte strădanii.

— Elementul folclor și baletul așa-zis clasic?

I. G. : Știu la ce vă referiți. E o chestiune complicată, greu de răspuns la ea așa, pe « nepusă masă ». Cînd am realizat *Spărgătorul de nuci*, de pildă, m-am străduit să cunosc cît mai temeinic folclorul german, ca să pot imprima baletului culoarea lui locală. Există la noi în balet « pas de basque ». Abia la Festivalul tineretului din 1956 am avut prilejul să văd acest dans interpretat de cel care l-au creat. Diferența ținea numai de stilizare. Elementul folcloric face parte organică din baletul clasic, atît vă pot spune.

— Cum se manifestă tendințele inovatoare?

I. G. : Detest acest cuvînt. Nu există nici un artist adevărat care să nu urmărească în primul rînd noul. Și dacă nu urmărește asta, atunci e un prost. Totuși, abstracțiile făcînd de expresia ca atare, mi-e greu să răspund, pentru că în această pleșă a « Inovatorismului » sînt un personaj principal și elementul subiectiv nu poate fi trecut sub tăcere. Pentru un critic ar fi mai ușor. Tendințe inovatoare? . . . Pe de-o parte, dansul ca atare, dansul ca subiect și ca obiect, dansul ca temele a temelilor, precum culoarea în pictură, aria în operă. Pe de altă parte, dorința, străduința de a simfoniza formele de balet. Sinteza dintre dansurile simfonice și dramaturgia imaginilor. Mă tem că n-o să fiu bine înțeles.

— Nu-l nîmîc. Cu cît veți fi mai puțin înțeles, cu atît spusele dumneavoastră vor părea mai interesante și problema mai complexă. Invers ca pe vremea lui Boileau.

I. G. (rîzînd) : Vedeți, ce ați spus este, din păcate sau din fericire, cum vreți, tocmai una din manifestările de bază ale . . . cum îl ziceți dumneavoastră? . . . ale « tendințelor inovatoare ».

— Dintre generația tînără, pe care dintre balerini îl socotiți în stare să ducă mai departe în triumf acele tradiții de care vorbeam?

I. G. : Sînt mulți, afluența de cadre la noi e mare, în fiecare an se fac scoateri la pensie . . . val, efemera viață a balerinilor ! . . . Cadrele, deci, se primesc în permanență. Dintre tineri ? Katla Maximova și Vasiliev, Bezmertnova și Lavronski, Sorokina și Vladimirov și mulți, mulți alții . . .

MAIA PLISEȚKAIA

Un apartament pe strada Gorki. Una din acele locuințe care te farmecă prin viața iradiată de fiecare obiect uitat pe scaun, de fiecare bibelou, de fiecare strop de aer îmbibat de prezența vie a unor oameni vii. Un perete întreg ocupat de jucării. Jucării și păpuși aduse din diferite colțuri ale lumii. Meleaguri îndepărtate pentru noi, locuite de popoare îndepărtate, cărora Dansul Maiei le-a dat acea bucurie după care tinjește fiecare inimă. Un afiș: Recital « Maia Plisețkaia ». Artistă poporului, laureata Premiului Lenin, e încă foarte tânără; bucuria de a-și vedea în fiecare zi numele scris cu litere mari nu s-a stins. Își piaptănă cu un gest sportiv lungul ei păr castaniu și se apropie de mine zvârlită, îmbrăcată în tricou de dans și pantaloni negri, zâcnit, inteligență și expresie din creștet pînă-n tălpi.

— *Simpla dumneavoastră apariție e contaminantă, Maia Mihailovna. Întreaga dumneavoastră ființă pare că strigă bucuria de-a trăi.*

MAIA PLISEȚKAIA: Într-adevăr, întotdeauna am vrut să dau oamenilor bucurie. Acesta a fost țelul meu suprem în artă, în viață. Nu fac și n-am făcut niciodată nimic numai pentru mine, de dragul meu. Când, de pildă, primesc câte o scrisoare al cărui sens e acesta: « Când văd artă adevărată, parcă sînt un alt om », mă simt și eu pe deplin mulțumită.

— *De mică ați visat să fiți balerină?*

M.P. Nu. Și niciodată n-am visat să fiu aidoma cu cineva, să fiu ca de pildă, cutare. În genere, nu-mi plac epigonii, imitatorii, îi disprețuiesc. Și dacă am visat ceva, copilă fiind, atunci am visat să nu semăn cu nimeni pe lume. Socotesc că în artă trebuie să spui un cuvînt pe care să nu-l fi rostit nimeni înaintea ta.

— *Cum se continuă, după părerea dumneavoastră, tradițiile baletului clasic rus în prezent? Ce legătură există între școala coregrafică veche și cea contemporană?*

M.P. În balet, ca și în sculptură, trebuie să existe o școală, o bază, o carcasă. Și dacă această temelie există, și e solidă, și ți-ai însușit-o. poți pe urmă să te desfășori cum vrei, să creezi ce vrei. Principalul însă e școala, o școală academică justă. Eu, personal, am învățat la școala Elisavetei Gerdt și a Mariei Leontieva. La teatru, l-am avut ca profesor pe Asaf Messerer, iar la repetiții am fost instruită de Marina Simionovna, prima balerină de la « Bolșoi Teatr », care conduce clasa de balet de douăzeci de ani.

— *Care a fost primul dumneavoastră succes?*

M.P. În viața mea de balerină n-a existat un hotăr precis între școală și teatru. Când am terminat cursurile era război și teatrul fusese evacuat în orașul Kuibîșev. O parte rămăsese să lucreze la filiala lui « Bolșoi Teatr » care era închis. Era o mare nevoie de artiști, așa că, neavînd înțeles, directorul a angajat cîțiva proaspeți absolvenți. Primul meu contact cu scena a fost așadar « Bolșoi



Teatr », ceea ce mi-a dat prilejul să dansez ca solistă în foarte multe partituri chiar în primul meu an de activitate.

— *Care au fost momentele decisive în creația dumneavoastră ?*

M.P. În fiecare an am dansat în ceva nou. Dar ca moment decisiv în ce privește creația mea, consider numai sezonul trecut: 1966—1967. Este pentru întâia oară că am fost eu prima interpretă într-un spectacol făcut anume pentru mine.

— *E vorba de Carmen ?*

M.P. De unde știți ?

— *Andrei Voznesenski mi-a vorbit de acest spectacol cu deosebită căldură. Spunea că ați creat o Carmen uluitoare, că totul este aici deosebit de nou, de modern. . .*

M.P. Într-adevăr, pentru noi totul este aici modern. E o limbă cu desăvîrșire nouă pentru noi toți. Pentru prima dată în istoria lui « Bolșoi Teatr » de după Revoluție, un străin a pus în scenă un balet. Și aceasta, gândiți-vă, special pentru mine. E vorba de cubanezul Alberto Alonso. Acest lucru nu s-a petrecut « cît ai bate din palme ». Procesul de germinație al acestui spectacol a durat ani. În ce mă privește, m-am gândit întotdeauna că o temă mai bună pentru balet decît *Carmen* nu poate exista. Și firește, cu trepidanta muzică a lui Bizet. În această operă, fiecare notă — de la prima pînă la ultima — e hărăzită dansului. Se spune chiar că, inițial, Bizet a scris muzica pentru un balet, dar fiindcă exista pe atunci o cîntăreață renumită, născută parcă pentru rolul *Carmen*, baletul a devenit operă. Totuși, Bizet a scris muzica la 29 de ani după ce Marius Petipa montase la Madrid cu un succes colosal și pe o muzică necunoscută baletul *Carmen*, inspirat de aceeași năvălă a lui Mérimée. Din păcate, acest balet, pus în scenă cu un anumit prilej festiv, n-a mai fost reluat. Spania m-a tulburat întotdeauna. Poate de aceea mi-a plăcut atît și rolul din *Don Quijote*. *Carmen* era supremul meu vis. Simțeam însă că pentru asta e nevoie de ceva nou. Că trebuiau redat nu numai dansurile spaniole dar și caracterul spaniol. Fratele meu care plecase în Cuba să danseze într-un spectacol cu Alicia Alonso, ne-a comunicat că în curînd va veni la Moscova cumnatul balerinei, Alberto Alonso, principalul maestru de balet al Ansamblului național din Cuba și că trebuie neapărat să văd acest spectacol. L-am ascultat. Numele de balet puse în scenă de acest Alberto Alonso nu conțineau nimic care să amintească de *Carmen* și, totuși, am simțit din prima clipă că el și numai el ar putea să realizeze spectacolul visat de mine atîta ani în șir. L-am întrebat: « Vreți să puneți în scenă pentru mine *Carmen*? Mi-a răspuns: « Aceasta e și dorința mea ».

Un an mai tîrziu ne-am apucat de lucru. De la prima repetiție totul era nou, nici un fel de șablon nu exista, totul era făcut parcă special pentru mine. Îl intuiseam cum nu se poate mai bine pe Alonso. Într-adevăr, el nu pune în scenă dansuri spaniole, ci caractere, conduite, comportări. Libretul lui avea la bază o concepție filozofică, profundă. Astfel, el a introdus un personaj complet nou: Rok, adică ursita, soarta, dansată de o femeie îmbrăcată în negru, cu fața acoperită de o mască neagră (N. Kasatkina) care apare în momentele critice și se transformă pe măsura dezvoltării acțiunii, pentru ca în final să devină taur. Baletul durează 43 de minute. Decorul (Messerer, fiul profesorului meu) e conceput ca o arenă; oamenii formează o masă cenușie, depersonalizată. Scena ghicitului e cu totul impresionantă. Cărțile sînt dansate de oameni vîl: José, Toreadorul. În final, Alonso urmărește aceeași idee: momentul în care José o ucide pe *Carmen* coincide cu momentul răpunerii taurului de către toreador.

— Cine vă sînt partenerii ?

M.P. José e N. Fadeecev, cu care am dansat de cele mai multe ori împreună, toreadorul — S. Radcenko, iar corregidorul — A. Lavrenluk. Balerini admirabili.

— Îmi pare foarte rău că nu l-am găsit acasă pe soțul dumneavoastră. Rodion Șcedrin e un compozitor de subtilă inspirație, care ne-ar fi putut spune lucruri interesante despre muzica de balet de care s-a ocupat, după cîte știu, foarte mult.

M.P. Păcat, într-adevăr. Rodion e cel care a făcut orchestrația la *Carmen* într-o manieră cu totul originală: numai pentru Instrumente de coarde și de percuție. El asistase la repetiție. A fost entuziasmat. « O să vă scriu orchestrația ! ». În 1949, Roland Petit pusese în scenă la Paris o suită de balet *Carmen*, fără însă să modifice nimic din muzica lui Bizet. Și cred că tocmai din această pricină spectacolul n-a constituit ceea ce consider eu un succes, deși maestrului de balet nu i se poate imputa nimic. Muzica lui Bizet, deși plină de vervă, avea totuși nevoie de o halnă nouă, adecvată baletului. « Șcedrin face orchestrația ? », a întrebat Ghenadi Rojdestvenski. « Atunci eu o să dirijez la premieră ». Și uite așa, s-au înălțuit toate și toate au concurat ca să-mi realizez în sfîrșit visul meu din totdeauna, acela de-a o interpreta pe *Carmen*. Premiera a avut loc în aprilie 1967.

Майя Тумская
Дир. хора XX век

— Ați mai dansat pe muzică compusă de soțul dumneavoastră ?

M.P. Da. În *Călușul cocoșat*, de pildă, care se joacă de șapte ani. Rodion a scris și muzica operei *Nu numai iubirea*, pe libretul lui Katanlan, după o noulă de Antonov, în care interpretez un dans popular rus, pus în scenă de Ustinova, maestra principală de balet a « Ansamblului Piatnițkl ».

— Dintre maeștrii de balet din Uniune, pe care-l considerați cel mai înzestrat ?

M.P. Pe Iuri Grigorovici. El a pus în scenă la noi patru balete, din care în trei am dansat rolul principal: *Frumoasa din pădurea adormită*, *Floarea de platră* și *Legenda dragostei*. În ediția a treia a lui *Spartacus*, am refuzat să joc. O făcusem de două ori și nu-mi mai suridea, cu toată prezența lui Grigorovici. Preferam ceva cu desăvîrșire nou.

— Rolul preferat ?

M.P. Ultimul : *Carmen*; apoi cel din *Don Quijote* și, bineînțeles, din *Lacul lebedelor*.

— Balerina preferată ?

M.P. Pavlova. E după mine cea mai mare balerină rusă. Am văzut odată un film foarte prost, făcut cu mijloace primitive, consacrat ei, și totuși chiar și aici, geniul artei strălucea cu o puritate absolută.

— Poeți preferați ?

M.P. Blok, Pușkin, Voznesenski.

— Proiecte de viitor ?

M.P. Un balet nou, pe muzică compusă de Rodion și pe libretul lui B.I. Vasiliov și N. Kasatkina, doi tineri maeștri de balet foarte dotați, aceiași care au pus în scenă *Preludiul 8 de Bach*, în care dansez cu Fadeecev.

— Numele acestui balet nou ?

M.P. Deocamdată, secret.

— De curînd ați apărut într-o nouă ipostază: aceea de actriță de film. V-a pasionat acest nou gen de muncă ?

M.P. Cui nu i-ar plăcea să joace în *Anna Karenina* ? Îmi pare rău că n-ați văzut filmul, m-ar fi interesat părerea dumneavoastră despre felul în care am interpretat-o pe Betsi Tverskaia. Un singur lucru pot să vă spun în legătură cu filmul : că în orice caz, e mult mai ușor să fii artistă de cinema decît să dansezi. În schimb dansul . . . dansul . . .

ANDREI VOZNESENSKI

Maia

În numele ei se aude ropotul aplauzelor.

El rimează cu rarițele plîngătoare, cu elizeele-cîmpii, cu însăși lvirea.

Există poluri geografice, există poluri magnetice.

Plisețkaia e un pol al magiei.

Ea strînge sala în chinga tumultoasă a celor treizeci și două de fouettée-uri ale sale, a temperamentului ei; o vrăjește, o scoate din minți și nu-i mai dă drumul.

Sînt balerine ale liniștei, balerine-fulgi de zăpadă. Ele se topesc. Maia însă e ca o scînteie a infernului. Se mistuie ființa ei, dar după ce-a pîrjolit jumătate din planetă.

Însăși liniștea Maiei e smintită, o liniște care răcnește, o liniște a așteptării, acea liniște încordată dintre fulger și prăvălirea tunetului.

Pliseșkaia este Țvetaeva baletului.

Ritmul ei e abrupt, explosiv.

A fost o dată o fetiță — Maia o chema, Marina... nu asta are însemnătate.

Sălbăticia ei era sfielnică încă din copilărie și încă de pe atunci înfricoșă. Vigurosul ei destin abia se întrezărește. I se dă să mănince griș fierț, tăieței cu lapte, caadele îi sînt împletite strîns pînă la durere, primele litere se înghesuie în colivii piezișe, moneda de argint strălucitoare cu care se joacă alunecă într-una sub pîntecele prăfuit al bufetului.

Dar încă de pe atunci o chinuie darul ei, confuz chiar pentru sine și, totuși, grav.

« Ce să mă fac eu, cîntăreț, eu prim-născut,

În lumea, unde negru-i cenușiu?

Unde ca-n termos harul e ținut?

În lumea asta măsurată,

nemărginirea unde-o să-mi încapă? »

Fiecare gest al Maiei Pliseșkaia este un strigăt sfîșietor, un dans-întrebare, o impu-tare minioasă: « cum se poate?! »

Ce să faci cu această « imponderabilitate » într-o lume măsurată în greutate de cîn-tar?

S-a născut imponderabilă. Într-o lume de obiecte greoaie, obtuze.

Zburătoare — într-o lume a neîndeminării.

Cred că decorurile pentru Raymonda, această viscoasă și înăbușitoare recuzită, pasul de urs al montării înfurie pe oricine.

Atît de solitar disperat e dansul ei !

Uimirea genului în fața ordinarului — iată cheia fiecărei partituri a Maiei.

Sîngele povîrnit o învrtețește. Nu e o fee obișnuită a lui Eol

« Cu ochi, cu blînde chipuri, ceilalți tăifăsuiesc... »

Iar eu cu vîntul, noaptea...

Dar nu cu tinerelul zefir italianesc.

Cu vastul vînt al stepei,

Cu bunul vînt rusesc,

Cu gravul, eu vorbesc ».

Pentru prima oară, în balerină s-a rupt țipătul, dar nu acel « ah ! » răsfățat de salon, ci răcnetul femeii, smuls din rărunchi.

« Paharul plin.

Paharul gol.

Ghitară, lună, murdărie.

La stînga și la dreapta trupul

domol se legăna, domol... »

Nu-i deajuns foc pentru ea în această lume de jumătăți.

« În foc, de el deprinsă a trăi,

M-am pomenit în stepe geruite.

TU, asta mi-ai făcut, iubite !

EU, însă, ce-ți făcusem, știi? »

Așa iubește ea.

În ea nu există jumătăți de măsură, jumătăți de cuvînt, compromisuri.

Viclean e răspunsul dat unei corespondente din străinătate.

— Ce urîți cel mai mult pe lume?

— Tăiețiii.

Și aici nu e vorba numai de amintirea amară din copilărie.

Artistă adevărată, totul la ea e grav. Desigur, lucrul cel mai respingător sînt tăieții, acest simbol a tot ce e răsfiert, al șablonului, al lipsei de șira spinării, al trivialității, al conformismului, al antispiritualității.

Oare, nu despre « tăieții » vorbește ea în însemnările sale :

« Oamenii trebuie să-și apere convingerile. Și nu cu ajutorul milițianului și al denunțurilor, ci numai cu forța eului lor spiritual ». Și mai departe : « Nu-i respect prea mult pe acei care se călăuzesc după vorbele « nu te căiești — nu te mîntuiești . . . »

Nu, Maiei Plisețkaia nu-i plac tăieții !

E un maestru.

« Știu că Venera de mîini e făcută,

Sînt meșter eu însumi, pe meserie domn ! »

Baletul rimează cu zborul. Există zboruri supersonice. Energia dezlănțuită a maestrului tinde să învingă granițele trupului, mișcarea muschiulară devine una spirituală.

Cineva a ajuns chiar să vorbească despre « tehnicismul » exagerat al Maiei Plisețkaia, despre refugierea ei « în formă ». Formaliști sînt acei care nu stăpînesc forma. De aceea, forma îi preocupă atît și stîrnește invidia în prieten. Veșnici tocilari, ei trudesesc într-una pe flecuștețul lor de rimă, asudă în bietele lor douăsprezece fouettée-uri.

Plisețkaia ca și Tsvetaeva e generoasă, îmbibată de măiestrie. Ea nu e o sclavă a formelor. « Nu fac parte din acei oameni care văd îndărățul bogațiilor lauri ai succesului nouăzeci și cinci la sută muncă și cinci la sută talent ».

Polemica e deschisă.

Cunoașteam un poet care se apuca să învețe pe oricine să devină poet în timp de cinci ani-om ?

Dar în zece ani-om ? Un Pușkin ? Pe sine nu s-a învățat.

Am uitat cuvintele « har », « geniu », « talent ». Fără ele arta e zero.

Cum au dovedit-o experiențele lui Kolmogorov, arta nu se programează, două din însușirile omului nu se extrag — sentimentul religiei și sentimentul poeziei.

Talentele nu se cultivă în cuiburi dispuse în pătrat. Ele se nasc.

Ele sînt bogății naționale asemenea zăcămintelor de radium, asemenea unui septembrie la Sigulda, sau izvorului tămăduitor.

O asemenea minune, o asemenea bogăție națională este linia Maiei Plisețkaia.

Arta a însemnat întotdeauna înfrîngerea barierelor. Omul vrea să se exprime pe sine altfel decît e prestabilit de natură.

Pentru ce oamenii năzuiesc să ajungă-n stratosferă ? Oare, pe pămînt nu mai e nimic de făcut ?

Se înfrînge obstacolul gravitației. Firească biruire a firecului.

Drumul spiritual al omului e zămislirea, nașterea unui nou organ de simț, al simțului minunii.

Asta se numește ortă. Începutul ei stă în biruirea veșnicului mod de exprimare.

Toți merg vertical și, totuși, omul tinde spre plutirea orizontală. Sala geme cînd zboară un tors la treizeci de grade . . .

Stridentul colorit al lui Stravinski spintecă ochii. Skriabln a încercat culoarea după auz. Ca orb, a pipăit culoarea cu clapele. Urechea devine organ de văz. Pictura caută cele trei dimensiuni și mișcarea pe o pînză statică.

Dansul nu înseamnă numai învingerea gravitației.

Baletul e înfrîngerea barierei sunetului.

Limba — organ al sunetului ? Glasul ? Nu, sînt mîinile și umerii care cîntă, gînguresc degetele, comunicînd ceva nesfîrșit mai înalt, mai grav, pentru care sunetul e vulgar. Pielea gîndește și capătă expresie. Cîntec fără cuvinte, muzică fără sunete.

În Romeo există un moment în care liniștea rostită, desfăcîndu-se de pe buzele băiatului plutește ca un balon, nevăzută dar tangibilă, spre degetele Julietei.

Ea primește acest sunet materializat în palme ca pe o vază, îl atinge cu degetele. Sunetul preluat de pipăit ! Aici e baletul cu iubirea una.

Cînd vorbesc antebrațele și gîndesc picioarele, palmele comunică între ele de sine stătătoare, fără mijlocitori.

Statul sunetului e cotropit de mișcare.

Noi vedem sunetul, sunetul-linie. Comunicarea e corpul.

Paralela cu Tsvetaeva nu-i întimplătoare.

Cum simte Plisețkaia poezia !

Mi-o amintesc îmbrăcată în negru, pe canapea, depărtată parcă de auditori. Stă jumătate întoarsă, aplecată, ca o vultură din Tarskoe Selo. Ochii ei sînt închiși. Ascultă cu gîtul. Cu gîtul ei desprins parcă dintr-un tablou de Modigliani, cu șira spinării, ascultă cu pielea.

Cerceii tremură, nările tremură.

Îi place Toulouse-Lautrec.

Odiha, pacea de vară i-o dau biblicele falii ale Sevanului din Armenia, focul de tabără, fumul de șașlic.

Nimerise o dată la ea un fel de ambasadoare a unei elegante reviste să se informeze despre rația zilnică a « primei ». (Ah ! aceste eterice zîne, silfide efemere ale tuturor vremurilor ! « Penioarul meu se mulțumește cu o singură picătură de Chanel ». « Prînzul balerinei este petala de trandafir . . . »)

Răspunsul Maiei Plisețkaia este tunător și homeric.

Așa răspund pictorii și campionii olimpici.

« Înfulec răbdări prăjite ».

Forță pe măsura lui Maiakovski. Ce spirit polemic zeflemitor !

Am cunoscut-o în casa în care totul vorbește despre Maiakovski.

De pe pereții vizuinii artistului surîdea satisfăcut și amar Chagall, vărsa lumină Tișler, gema în pătrate autoportretul lui Maiakovski.

O femeie în cenușii bătea din palme. Vorbea despre rolul mîinilor în balet. N-o să povestesc. Mîinile se zvîrcoleau și plescăiau sub tavan, numai mîinile. Picioarele, torsul erau numai o vază pentru aceste nud cîntătoare lujere.

În această casă e periculos să vii. Eterna prezență de comandant al lui Maiakovski strivește pe cel de rînd. Nu fiecare poate înfrunta o asemenea vecinătate. Maia o înfruntă. E cea mai contemporană dintre balerinele noastre. Secolul are poezie, pictură, fizică — nu are balet. E o balerină a ritmurilor veacului XX. Nu printre lebede-i făcută să danseze, ci printre mașini și macarale.

O văd pe fondul liniilor pure ale lui Henry Moore și ale capelei de la Ronchamp.

« Geniul frumuseții pure » — într-o lume haotică, exasperată.

Frumusețea purifică lumea.

De aici, caracterul planetar al gloriei sale.

Paris, Londra, New York au stat la rînd pentru frumusețe, pentru bilete la Plisețkaia.

Americanul Terry o numește cea mai bună balerină din lume. Ca de obicei, artistul care și-a uluit țara, uluiește lumea.

Dar nu numai de balet e vorba. Frumusețea salvează lumea.

Creînd frumosul, creînd frumusețea purificatoare, artistul o transfigurează.

Ea este uimitor de bine înțeleasă în Cuba și la Paris.

Elipsa ei seamănă cu contururile egiptiene zburătoare.

De aceea și numele ei e scurt ca al unei fete cu blue-jeans de seama noastră și tunător ca al unei divinități sau zeițe păgîne — Maia.

În românește de MADELEINE FORTUNESCU



SUPERVIELLE

Cîntecul dansatorului

*Atît a vînturat pămîntul
Că inima-l zbura-nalnte
Uşoară cum e fulgul.*

*Şi-odată, într-o zi funestă
plăpînda inimă-a visat
într-o sferă celestă.*

*Şi multă vreme după moarte
aceste accesorii încă
se mai roteau prin neagra noapte
urmîndu-şi cîntecul năuc
dar măsurat de-un ceas cu cuc.*

În româneşte de VASILE NICOLESCU



CAPITALELE DANSULUI

PORTRETE ȘI MĂRTURII

NEW YORK

Martha Graham

Pentru Graham, dansul începe cu dorința — aproape obsesia — de a exprima un anume domeniu sentimental sau, după proprii săi termeni « o excitație ». Ea nu recunoaște imediat această « excitație » nici sub ce formă s-ar putea manifesta — satiră, umor, roman, comedie ușoară sau tragedie. Prima sa grijă este de a-și clarifica modul de expresie, de a descoperi « un punct de plecare ». Ea trebuie să se orienteze conform acestei necesități, citind, ascultând muzică, pe scurt făcând totul pentru a verifica și confirma propria-i emoție, totul în afară de a vorbi despre ea. Acest germen poate să putrezească doi ani ba chiar mai mult înainte ca Graham să se simtă în măsură să treacă la acțiune; « să se coacă » ar fi poate un cuvânt mai potrivit, dar despre putrezire vorbește Graham însăși.

Cînd este gata să lucreze, explică ea, conceptul se agață de spiritul său precum un parazit; un fel de orhidee, ceva ciudat și care nu face parte din ea, care nu depinde de voința ei. Ea n-a știut niciodată cum i-a apărut ideea *Clitemnestrei* și se miră și acum. Ideea se face stăpîină pe viața ei și o vrăjește.

Sarcina următoare constă în a descoperi situația dramatică sau personajul care va traduce această excitație, muzica ce o va susține, mișcarea care o va exprima (după propriile ei cuvinte). Ea își dă seama, cîteodată, de calitatea gestului înainte de ideea dramatică, dacă el este unghiular, rotunjit, fluid, plutind în spațiu sau legat de pămînt.

... Graham își ține carnete cu notițe foarte detaliate, pline de observații și de citate. Studiază cuvintele: relațiile și derivațiile lor o inspiră. Ele sînt pentru ea la fel de sugestive ca și o melodie, dar totuși nu în egală măsură, căci muzica o domină.

Caută să-și dea seama instinctiv de imperativele mișcărilor și resimte chiar și necesitatea mușchilară și intenția unui personaj dat.

... «Dacă joc rolul unei femei, trebuie să știu și ce mănîncă, să-i apreciez personalitatea, să știu pînă unde poate coborî. Culmile se determină de la sine». Încearcă atunci să fixeze limitele, gama și amplitudinea deplasării voite. Face toate acestea singură, evocînd pe cît este posibil de exact, aparența modelului imaginat, pieptănătura, umbletul, stilul mișcării... Cînd se simte în pielea personajului, începe repetițiile în studio, cu muzică, încercînd majoritatea pașilor cu un partener.

... «Cînd muzica este acolo, în sfîrșit, este ca și cum n-aș fi făcut nimic. Sînt obligată să reîncep totul și să fac ceea ce ea îmi impune.»

«Inspirația vine cîteodată din incidente miraculoase. Sau mai degrabă, conceptele exacte, veridice și eficace există mereu, însă doar datorită unui accident ele pot apărea printre erorile mele și le pot recunoaște. La fel se întîmplă și cu divina stîngăcie a trupului. Ne forțăm fără încetare să eliminăm lipsuri și neîndemînări corporale, dar tocmai din ele emană puterea și revelația, așa cum grăunțele de nisip naște perla!»

Repetițiile oficiale încep cu întreaga trupă și rolurile exact repartizate. Graham lucrează strict personal cu fiecare dansator, îi explică amănunțit ce semnificație are personajul, rolul și situația sa. Adesea interpretul contribuie la coregrafie, dar absolut sub conducerea Martei Graham și numai dacă ea îl invită. Consideră personajele masculine ale baletelor sale — spune ea — ca și cum i-ar fi iubiți.

AGNES DE MILLE

George Balanchine

Cel mai prolific dintre toți compozitorii de balet. Inspirația sa ca și ideile sale izvoresc din muzică. El n-are nici o poftă să lucreze atîta timp cît n-a descoperit sunetele care să-l împingă să acționeze. Dacă muzica este comandată în mod special pentru coregrafi, el o discută împreună cu compozitorul și așteaptă ca ea să fie terminată înainte de a se așterne pe lucru. Învață atunci în amănunțime partitura șefului de orchestră. Declară că nu înțelege muzica prin auz sau senzații, ci numai prin vîz și inteligență. Cînd i-a asimilat complet structura și forma, începe imediat lucrul în studio, în loc de plan cu o simplă idee generală a schemei muzicale.

... «Se gîndește puțin», singur, dar în realitate repetițiile îi servesc drept încercări și adesea lucruri neprevăzute, cum ar fi căderea unei dansatoare care începe să plîngă sau o atitudine de epuizare îi trezesc inspirația. Așa s-a întîmplat cu acea atît de frumoasă a treia mișcare din *Serenadă*. El încearcă personal toate figurile și săriturile și afirmă că va înceta să mai fie coregraf în ziua în care se va simți incapabil de a mai executa singur demonstrațiile. I se întîmplă cîteodată să compună în primul rînd sfîrșitul.

Este nervos înaintea și la începutul lucrului, dar îi este indiferent dacă sînt sau nu martori. Mulțimea umple sala de repetiții, unii discutînd, altele tricotînd, sau alții bînd cafea. Cînd o dificultate îl ține pe loc, repetiția se termină. Dacă nu-i place ceea ce a făcut, schimbă totul a doua zi și nu-și pierde timpul în regrete inutile. Cînd este în formă, poate lucra ore întregi, fără să obosească.

Dacă face dovada unui sînge rece și a unei siguranțe imperturbabile, aceasta nu este fără motiv și interpretării săi îl adoră.

Casimir Kohic care a făcut parte din Baletul rusesc din Monte-Carlo sub conducerea sa, afirmă că la acea epocă el trebuia să-și pregătească planul de lucru, dinainte, căci nu pierdea nici o secundă la repetiții, nu părea să se îndoiască sau să ezite niciodată înainte de a începe.

Se purta dur cu dansatorii, aproape cu cruzime, spune Kohic. Dimpotrivă, afirmă Jerome Robbins, mult timp codirector al Baletului la City Center, el nu este niciodată dezagreabil cu artiștii nici chiar atunci cînd fac gâlăgie, rîd sau se înșeală. El pare absorbit în întregime, nu din indiferență arogantă, ci din pricina extremei preocupări de a afla soluția pe care o caută și din dragoste pentru ceea ce face. Repetă într-un veritabil entuziasm, care se comunică întregii companii.

Participă adesea la glumele și vorbăria dansatorilor, pentru a-i pune la lărgul lor, dar fără a discuta și explica niciodată. Îi dorește fericiri și calmi, dar docili în mod absolut. Rezolvă singur toate problemele de compoziție. Este domeniul său. Nu caută să deșepete personalitatea interpreților săi : formează dansatori de o virtuozitate rece, uluitoare, dar nici unul de o personalitate excepțională. Pentru unele opinii expresia personalității este însăși caracteristica teatrului, conchizînd că Balanchine se privează astfel de orice interes uman. El nu este de această părere. Singurul lucru care interesează este integritatea compoziției și el evită tot ceea ce ar putea să-l abată de la aceasta, chiar și individualitatea omenească.

... El își păstrează în permanență, o independență totală spirituală și rămîne întotdeauna de piatră în fața criticii, bună sau rea, mărturisește Vera Zorina, care i-a fost soție.

Nu arată nici o enervare în timpul repetițiilor, nici o nerăbdare: niciodată nu a fost surprins ridicînd vocea: își păstrează calmul în timpul momentelor critice, inventiv și extraordinar de suplu, schimbînd și modificînd neobosit. Duce lucrul pînă la capăt, fără drame, stoic.

Rezultatul este splendid. Varietatea, amploarea operei sale, sînt incomparabile. Menținîndu-se strict în abstract, el nu este preocupat decît de fundamentul însuși al artei sale. Are spiritul la fel de clar ca și al unui matematician. Poate fi extrem de emoționant în opere complet diferite, ca *Fiul risipitor* sau *Serenada* sau mai recente sale *Liebeslieder Walzer* după Brahms, una din operele cele mai frumoase ale acestui secol, de o intensă emoție.

Robbins recunoaște că de la el a învățat « drama spațiului » — corespondențele spațiale și dinamice, exaltarea care se naște din schimbări de unghiuri și rapoporturi, sfidarea, riscul de a exprima, numai prin aceste singure mijloace, frământările sufletului.

AGNES DE MILLE

Cîteva însemnări despre balet *

Dansul clasic (care se predă adesea fără să i se înțeleagă forța inerentă, frumusețea și dinamismul) este frecvent prezentat pe scenă sub forma unor exerciții oarecare de școală, împodobite cu « port de bras »-uri savante, costume, decouri și machiaje căutate.

Dar lucrul pentru care trebuie să lupți este dificil și nesigur: să comunici o experiență sincer resimțită, sub o formă cît mai ingenioasă și mai explicită. Căci nu ceea ce spui, ci modul cum spui, ridică o operă deasupra obișnuitului.

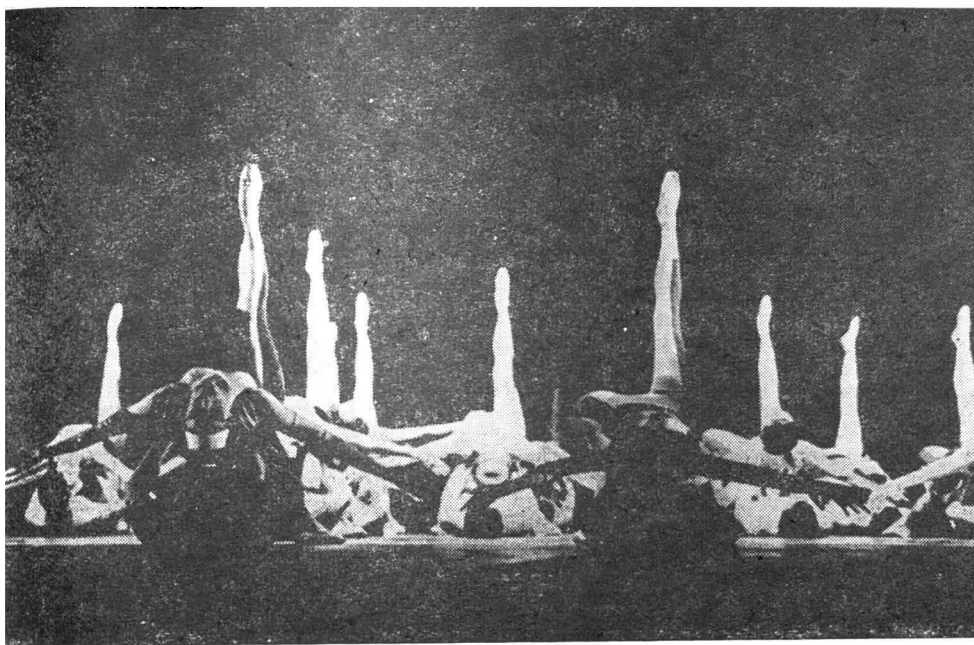
Fiecare balet trebuie să creeze o lume ciudată și complet nouă. Fiecare trebuie să rămînă unic și diferit. Unele baleturi sînt ca niște imagini de vis: bizare, absurde, înfricoșătoare și celeste, dar fiecare oferă reflectarea unui aspect al vieții. Fiecare balet este supus legilor care-i sînt proprii în ce privește atitudinea, concluzia morală și diversele afinități. Și este privilegiul fiecărui balet de a avea propriile sale legi, care scapă unei analize conștiente.

Dar fiecare univers creat trebuie să rămînă credincios propriilor sale legi. Și este rolul coregrafului de a ne convinge și a ne pătrunde mereu de validitatea lor. Trebuie să ne simțim nestingheriți în fața ciudatei logici a acestui mod de a fi. Publicul, iubind sau ne iubind universul ce i se prezintă, simte întotdeauna dacă subiectul este exprimat cu convingere. Coregraful eșuează atunci cînd această convingere îi lipsește, sau cînd n-o caută, sau cînd este incapabil să exprime profunzimea credinței sale. Atunci tatonează, se eschivează cu jenă, ezită și încearcă cu disperare să disimuleze fraudă sa.

Eu cred că baleturile sînt *ritualuri*. Fiecare balet este un ritual puternic care evocă o problemă de viață, care nu poate fi exprimat prin cuvinte, prin descripții sau prin anecdote, ci care este perfect comprehensibil numai cînd este exprimat printr-o serie de mișcări. Încercați să descrieți *Silfidele* lui Fokin, *Serenada* sau *Apollon* de Balanchine sau pasajele de dans pur din *Lacul Lebedelor* lui Petipa. . . . Sînt toate adevărate *ritualuri*. Nu veți putea explica decît senzațiile și emoțiile voastre în fața acestor efluvii intangibile care au fost create numai printr-o înlănțuire de mișcări de o abstracție precisă.

În cele din urmă un balet este un ritual de *exorcism*: el este realizat grație magiei mișcării. Un aspect al existenței noastre este sesizat, simțit și redat de către coregraf cu ajutorul dansatorilor. Ritualul suferă exigențele unei tehnici stricte și a unei meserii disciplinate; este ridicat deasupra realității vieții prin muzică, lumină, culoare. Supus ceremoniei rituale a teatrului, el atinge deplina sa înflorire în obscuritatea sălii, hrănit de prezența atentă a spectatorilor care sînt cufundați în viziunea unui aspect al existenței lor, existență relevantă, recunoscută și rețrăită de ei.

* Din *Ballet Panorama de Lido Serge și Lidova Irène*



MICHEL DESCOMBEY: *Simfonia concertantă*

P A R I S

B a l e t u l « O p e r e i M a r i »

« Orice civilizație reală — spunea Elie Faure — oferă, de departe, un aspect monumental, ceva care rămîne în durată și se zărește în spațiu, și ale cărui elemente, prin tragedie și idilă, prin dans și epopee, prin disperare și rîs, transpuse în poem, sînt solidare într-un ansamblu ce poate fi cuprins dintr-o privire».

Iubitor al artei coregrafice, Elie Faure nu uita să amintească, printre componentele ce alcătuiesc «aspectul monumental» al unei civilizații, și dansul.

Baletul, această delicată «floare tîrzie a Renașterii», născută din fuziunea fastuoaselor divertismente Italiene, intermedii și mascarade, a găsit, în Franța, un sol deosebit de receptiv și fertil. Atît de receptiv și fertil, încît baletul devine o creație franceză.

Privesc una din celebrele miniaturi executate, prin 1409, de către frații Pol, Jeannequin și Hermannus de Limbourg, la comanda lui Jean de France, duce de Berry. Reprezintă sărbătorirea lunii lui Mai, într-o scenă de viață seniorială.

Un cortegiu primăvăratec, cu tineri și tinere, însoțiți de muzicieni, străbătînd, veseli, cîmpia verde.

Surprinzătoare senzația de «scenă de balet», cu contrapunctul plastic al grupurilor în mișcare. Grupul muzicanților, în tunici roz și bleu, suflînd din trom-

petele lor aurite, șirul lung al tinerilor, înalțînd surizătorii, cu ghirlande de frunze în păr, pe mătasea roșie, albastră și verde a veșmintelor. Fundalul scenei, o pădure, din care răsar ascuțite, profilîndu-se pe un cer de cobalt, turnurile cetății Riom.

O coregrafie de o exuberanță delicată, cu gesturi armonioase și pline de grație. O coregrafie « clasică », de stil francez.

În Franța apar propriu-zis primele spectacole dramatice ce se pot încadra exact în accepțiunea curentă a noțiunii de balet. Tot în Franța, sub domnia lui Ludovic al XIV-lea, s-a creat prima Academie de dans din Europa.

« . . . désirant rétablir le dit Art dans sa Première perfection et l'augmenter autant que faire se pourra, Nous avons Jugé à propos d'établir dans notre bonne Ville de Paris une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celle de peinture et de sculpture, composée de treize des Anciens et plus expérimentés au fait du dit Art, pour faire par eux en tel lieu et maison qu'ils voudront dans la dite Ville l'exercice de toute sorte de Danses, suivant les Statuts et Réglements que Nous en avons fait en nombre de douze principaux articles. . . Données à Paris au mois de Mars, l'an de grace mil six cents soixante un, et de notre règne le dix neuf. Signé Louis ».

Opt ani mai târziu Ludovic al XIV-lea înființează la Paris Academia Regală de Muzică, denumită ulterior « Théâtre National de l'Opera. »

Opera din Paris continuă o tradiție impresionantă.

Este remarcabilă cîtă forță de receptare și asimilare are spiritul francez. Trecute prin filtrul său, tendințele, aspectele și formele cele mai variate, mai eteroclitice, mai contradictorii chiar, capătă o tentă nouă, o fizionomie caracteristică, tipică franceză.

Tot astfel și cețurile, exaltările, patosul, neliniștile, visurile agitate și metafizica încărcată de talnă, propriu romantismului nordic; absorbite de sensibilitatea franceză, devin expresii clare, luminoase.

Volutele imateriale ale Mariei Taglion — « Marie pleine de graces » — romancica regină a dansului, arabescurile plutite ale Carlotei Grisi în « Giselle », înconjurată de cortegiul fantastic al lelelor sînt versuri limpezi, de cristal.

Baletul Operei din Paris a fost și este o subtilă retortă a unei alchimii spirituale franceze.

Gustul pentru acrobatic, pentru virtuozitatea oarecum declamatorie, manifestat de vechii maeștrii coregrafi și balerini italieni, este supus în ambianța franceză unui proces de afinare, de economie riguroasă.

« Codul » mișcărilor de balet, definit și precizat de Beauchamps, maestrul de dans al regelui Soare, ordonează pașii în forme logice și echilibrate, perfect viabile și astăzi.

Clair Motte, Christlane Vlassi, Cyril Atanassoff, Attilio Labis, Jean-Pierre Bonnefous — virtuozii al baletului Operei pariziene — desenează în aer o geometrie precisă, clară, subtilă și elegantă, cu o dezinvoltură și grație cuceritoare.

Ei nu elimină « brio »-ul tehnic, ci ostentația lui.

Tradiție nu înseamnă și tradiționalism.

Tradiția este o cetate impunătoare, care știe să deschidă, cu prudență, porțile. Tradiționalismul este o cetate cu porțile închise.

Opera din Paris nu uită tradiția — ea are mîndria și responsabilitatea unei istorii vechi de aproape trei secole.

Dar porțile el nu sînt zăvorîte. Nici chiar atunci cînd cetatea este împresurată de trubaduri temerari. Nu din lașitate, ci din finețe. Ea știe că spiritelor cu adevărat temerare, nu le place numai să distrugă, ci, mai ales, să clădească. Neuitînd vechile legende, crează și altele.

Universul său este fantast, traversat mereu de noi simboluri și policromii. Lîngă arabescurile prelungi și port-de-bras-urile visătoare ale silidelor și fetelor-lebădă, zborul îndrăzneț din *Icare* și patetismul gesturilor unei mitologii reînviată de Serge Lifar; lîngă jocul pur și enigmatic al formelor abstracte gîndite de Balanchine, izbucnirea frenetică, dezlănțuit-senzuală din *Sacre du Printemps*, acest nou ritual al fertilității Imaginat de Béjart; lîngă *Arcade*, delicat pastel desenat de Attilio Labis în tușe tandre de rozuri și griuri, acvaforteale lui Harald Lander, *Etudes*, pe studiile muzicale ale lui Czerny; lîngă *Pas de Deux*, un Olimp modern, gustînd umorul, Imaginat pe ritm de jazz de Gene Kelly, *Symphonie Concertante*, de Michel Descombey, o subtilă analiză psihologică a solitudinii; lîngă *Paradisul Pierdut* de Roland Petit, cu dramatismul violent, ca un țipăt, al contopirii și despărțirii dintre bărbat și femeie, *Daphnis și Chloe*, romanul pastoral al lui Longos re-creat de magicieni ai artei timpurilor noastre: Chagall, Ravel, Skriabine; naiv și fermecător senzuală, povestea de dragoste adolescentină se desfășoară pe pînzele — fundal, iradiante de căldură și lumină, cu sori incandescenti, copaci verzi mustind de sevă, fauni, coloane albe de templu, poleni vesele, miei, berbeci, păsări fabuloase, cu talazuri albastru-violet alunecînd sub o lună stranie, însîngerată.

În cetatea aceasta a grației, plutește, vrăjit, duhul dansului.
Ce ne va mai releva el, oare?

TEA PREDĂ

Roland Petit*

... Roland Petit consideră că după atîția ani de eforturi și succese are dreptul să lucreze fără să mai dea socoteală nimănui.

Poate creaa, spune el, în orice circumstanțe, cu condiția ca ele să-i placă. Are oroare de constrîngere;... Temele sale favorite? « Ador să povestesc întîmplări, ca în *Carmen* și în *Cyrano* » — mărturisește el. « Concepe deliberat argumentul baletelor în funcție de personalitatea dansatorilor săi » (Irène Lidova), personalitate pe care o descoperă și o relevă: așa cum s-a întîmplat cu Renée Jeanmaire în *Carmen*, Colette Marchand în *L'Oeuf a la coque*.

« Gustul său pentru music-hall? Este al său *violon d'Ingres*. Mă amuză la nebulie, să pregătesc o revistă este pentru mine un derivativ, o distracție, așa cum pentru alții este să colecționezi timbre. »

Lui Roland Petit îi place să fie iubit de public, de marele public pe care vrea să-l aducă la dans oferindu-i un teatru care să-i răspundă nevoilor lui.

« Nu vreau ca publicul să aibă timp să se plictisească », explică prezentînd un spectacol în Palais de Chaillot. — ... « Mai este cazul să vorbim de metodă în coregrafie? » se întreabă Petit. El pare să considere ca esențiale natura, personalitatea artistului, darul creator al coregrafului, ceea ce-l nu-l împiedică să dorească o școală în care copiii, o dată în posesia bazelor clasice indispensabile, să fie instruiți cu toate stilurile pînă la completa stăpînire a mijloacelor lor.

* Din *L'Œme de la Danse de Agnes de Mille* — medalion de Janine Pollet



BRUXELLES

Maurice Béjart și «Baletul Secolului XX»

Nu există prilej mai bun de a medita asupra unei arte decât întâlnirea cu una din marile personalități care o reprezintă. Operele artistice — produse ale unei întregi mentalități sociale, repere ale gustului estetic al unei epoci — sînt, înainte de toate, fructe ale unor oameni întregi, rotunjiți în personalitatea lor psihologică și artistică. A descifra straturile acestei personalități, a intui liniile ei directoare, ideile de bază — înseamnă a-ți da seama de punctul în care a ajuns, la un moment dat, arta lor, precum și de perspectivele care se deschid în fața ei.

Maurice Béjart este una din aceste personalități: el reprezintă astăzi expresia cea mai deplină a unei tendințe manifeste în dansul modern, căci de realizările

lui se leagă câteva cuceriri care constituie trăsăturile caracteristice ale unei noi concepții artistice. De la prima vedere, omul Béjart te impresionează printr-o fermecătoare simplitate și modestie. Doi ochi verzi te fixează, de la început, cu o privire deschisă, fermă. Ceva în trăsăturile feței, poate tăietura puțin severă a obrazului, bine sculptat, exprimă frapant concentrarea interioară a acestui artist care, în primul rînd, este un artist plin de idei, pasionat și pasionant. Apoi îi descoperi surîsul, ca o revărsare de căldură, surprinzătoare, luminînd totul în el și în jurul lui. Vorbește puțin, simplu, direct. Gravitatea lui se destramă în timpul muncii cu colectivul pe care-l conduce de atîția ani: atunci cînd, în plin proces de creație, descoperă o mișcare ce i se pare potrivită pentru ideea care-l frămîntă, bucuria lui debordează, el pare un copil mare, fericit de a fi descoperit un lucru de preț; de fapt, Béjart descoperă tot timpul același lucru de preț: pe sine însuși.

O atmosferă de mare emulație creatoare, de rafinament și seriozitate artistică domnește în sinul trupei lui, cunoscută în toată lumea acum sub denumirea de «Baletul Secolului XX». O perfectă coeziune morală și spirituală între membrii din ansamblu, capabili să-l înțeleagă prompt pe Béjart și să se supună autorității sale artistice — care n-are nimic exterior, ci se exprimă în forța și suplețea ideilor lui și a mijloacelor pe care neconținut le găsește pentru a se traduce plastic și în mișcare — toate acestea contribuie la configurarea unei trupe impresionante prin capacitatea de muncă, prin dăruirea de sine, prin unitatea de concepție și de stil artistic. Nici o manifestare de vedetism nu se observă la dansatorii lui Béjart: solistul de astăzi realizează a doua zi, uneori în cadrul aceluiași spectacol de balet, un rol episodic sau în ansamblu. Dacă majoritatea spectacolelor date de această trupă, în deosebi spectacolele mari, sînt semnate de Maurice Béjart, nu e mai puțin adevărat că maestrul ajută, îndrumă, stimulează neconținut pe cei mai înzestrați din trupă să se realizeze, la rîndul lor, ca maeștri coregrafi sau ca scenografi. A fost cazul lui Patrick Belda (mort anul trecut într-un accident de mașină), unul din cei mai talentați și cușți dansatori din trupă, care a pus în scenă «Jeux». Este cazul lui Paolo Bortolluzzi, dansator de o mare virtuozitate, cu o linie clasică deosebit de pură, care este realizatorul spectacolului «L'Orage», sau al lui Lorca Massine care a pus în scenă «La Herse». Unul din dansatorii săi de frunte, Germinal Casado, este și scenograful trupei.

El însuși dansator care are la bază baletul clasic, Maurice Béjart conduce o trupă în pregătirea căreia această disciplină ocupă un loc de frunte. Un volum de muncă impresionant, realizat în sala de balet, asigură elementelor de la «Baletul Secolului XX» o tehnică clasică desăvîrșită. Artist modern în toată puterea cuvîntului, Béjart știe că modernitatea artei sale nu stă în înlăturarea totală a școlii clasice de balet, în tendința de a face *tabula rasa* din tot ce a constituit această artă pînă la el, ci în înnoirea treptată și adecvată a mijloacelor de expresie, în afirmarea unei mal mari libertăți de mișcare, menită să servească în mod exemplar ideile sale artistice. De altfel, Béjart «n-a rupt» — așa cum se spune — cu dansul clasic: din contra, el înțelege să-l folosească, atunci cînd servește ideii pe care vrea el s-o exprime, și să-l depășească atunci cînd i se pare împovărător. Pentru Béjart dansul este, mai întîi «spectacol total», al vieții surprinse în liniile ei de forță cele mai profunde, cele mai autentice. De aceea, frapează, în primul rînd, în spectacolele sale, marea, uluitoarea sa invenție de om de teatru modern, scînteietoarea sa fantezie scenică, capacitatea sa de a utiliza toate mijloacele tehnice și actoricești: banda sonoră de magnetofon (care cuprinde, pe lîngă melodiile dansante, diferite zgomote ce asigură un anumit «fond acustic» etc.), instrumente de percuție dintre cele mai variate (pe care în «Messe» le manevrează Béjart însuși, pe toată durata spectacolului); vocea actorului care, în același spectacol, vorbește și cîntă; sunete

scuote de dansatorii înșiși (bocetele femellor la înmormîntarea Julietei, șuierăturile și lăciturile lui Tibalt provocîndu-l pe Romeo etc.); diverse « acțiuni fizice» (scena dintre Tibalt și Romeo — în care ura îmbracă atitudini și expresii ale contrariului ei: iubirea — e ritmată de loviturile de bici ale celorlalți pe podea); citirea cu voce tare a unor ziare etc., etc.

În schimb, Béjart nu folosește aproape de loc decorul, iar costumele sînt, de cele mai multe ori, simple mășouri în care trupul uman e lăsat să-și pună în valoare expresivitatea prin jocul suplu și grațios al liniilor sale. Rolul decorului îl îndeplinește utilizarea extraordinar de inteligentă și sugestivă a luminilor. Iată un exemplu: în « Sacre du Printemps» — spectacol care, renunțînd la orice pre-text anecdotic, e o mare sărbătoare a naturii surprinsă în universalul ei ritual erotic — la un moment dat toți bărbații care dansează formează trupul Imens și monstruos aproape al unei enorme insecte, un fel de mrlapod uman ce începe să tremure din toate fibrele ființei sale, cuprins de frenezia lubirii oarbe; într-un fascicul de raze ce țîșnește în diagonală pe scenă, această insectă se pulverizează într-o coloană de insecte care sar în sus, fascinate, atrase de lumină. O neistovită invenție în așezarea și evoluția pe scenă, în alternarea episoadelor lirice cu cele de umor, sau cu cele grotești; grija pentru efectele obținute prin planuri suprapuse, efecte care nu capătă un rost în ele însele, ci slujesc ideea de bază, etc — toate acestea vădesc un om de teatru pentru care scena, spațiul de joc trebuie să cuprindă întreaga diversitate a realului.

Pentru realizarea «spectacolului total» spre care tinde, orice mijloace l se par lui Béjart permise, în măsura în care izbutește să le angajeze într-o viziune unitară. Cîndva, baletul se mulțumea cu canavaua unei desfășurări lineare, a unei acțiuni exprimate prin mișcări dansante și prin pantomimă. Dansul modern, așa cum îl realizează Béjart, înțelege să încorporeze în unitatea lăuntric diversificată a spectacolului, toate, dar absolut toate mijloacele pe care cultura le pune azi la dispoziția unui om de artă instruit, rafinat și îndrăzneț. Astfel în baletul « L'Art de la Barre» se aude trei sferturi din spectacol, sunetul unui metronom. Uneori el întrerupe partitura muzicală pentru a introduce un intermezzo realizat pe diverse zgomote sau pe tăcere depînă. Om de balet cu o vastă și profundă cultură literară și filozofică, Béjart utilizează, de pildă în « Messe pour le Temps présent», diverse texte recitate de un actor: un fragment din Budha, versete din « Cîntarea Cîntărilor», pagini din « Așa vorbește Zarathustra» de Nietzsche ș.a. Alături de textul, literar propriu-zis, e folosită lectura ziarelor (în același balet, această lectură, făcută cu voce tare, în mai multe limbi, subliniază ancorarea obsesivă a omului modern în realitatea socială și politică a timpului pe care-l trăiește). Pentru a-și ilustra ideile filozofice, Béjart recurge deopotrivă la texte accesibile sau la texte dificile, aride; după cum alternează partituri muzicale extrem de diverse: un jerk, melodii bisericesti de coloratură ortodoxă, fraze muzicale orientale sau africane, un vals desuet, un marș militar etc. Nu o dată scena e invadată de obiecte ciudate: o trotinetă pe care aleargă în cerc bătrîna pianistă a trupei, sulemenită și ajunsă acum în mîntea copiilor, intonînd cuvintele stupide ale unui cîntec în genul « Alabala, portocala» sau lămpașele roșii din finalul aceeași « Messe» — admirabile simboluri concrete ale unei alarme lansate tuturor oamenilor de azi. Nici unul din aceste mijloace și efecte nu sînt gratuite; ele fac corp, mai mult, ele dau carne plastică ideilor care-l însuflețesc pe creator.

Înainte de orice, Maurice Béjart e un artist care are idei și știe să și le exprime. Uneori, ideea de bază a unui balet izvorăște din însăși partitura pe care și-a ales-o, ca în « Boléro» unde dansul materializează plastic progresia erotică obsesivă a muzicii, sau ca în « Sacre du Printemps». Acest din urmă balet, care a provocat

scandal și a dat naștere la discuții violente în contradictoriu, este — după părerea mea — una din culmile artei lui Béjart: adevărat imn al iubirii, dansul urmărește desfășurarea cosmică a acestui instinct la toate treptele vieții, la toate regnurile existenței; dansatorii sînt, rînd pe rînd, oameni îndrăgostiți, animale candidă care se împreună ca-ntr-un ritual obscur, insecte scăpărătoare consumîndu-se în extazul de o clipă. Unii au fost șocați de excesiva libertate a mișcărilor create de Béjart. Dar ce poate fi șocant în doi fluturi care se iubesc? O mare puritate străbate acest extraordinar balet, care e cea mai cuprinzătoare reprezentare dinamică și plastică a forței universale a iubirii. Iar pentru ca ideea să devină și mai pregnantă, în nuditatea ei, ea este complet desprinsă de contextul istoric sau social care a pus-o în circulație, descarnată de orice povară a anecdotei; cuplul Romeo și Julieta, din spectacolul lui Béjart, sînt îndrăgostiții de oricînd și de oriunde, care trebuie să lupte cu adversitatea unei societăți sfîșiate de uri nejustificabile, după cum izbucnirea forțelor erotice o dată cu ivirea primăverii nu se situează — în pofida muzicii care conține elementele specifice ale unui anumit folclor — în cadrul unei acțiuni care s-o particularizeze în spațiu. Alteleori, ideea este absolut nudă, exprimată cu mijloace directe (ariditatea exercițiilor la bară sugerată prin sunete de metronom) iar muzica apare abia în final — splendidele, gravele fraze muzicale din Bach — tocmai pentru a exprima, clar, rezultatul la care duce o muncă dificilă, extenuantă, fructul de aur al efortului susținut: căci bara, exercițiul la bară, n-ar fi o artă, așa cum afirmă însuși titlul acestui balet, dacă n-ar fi urmată de împlinirea în voluptatea muzicală a dansului, în care însuși trupul celui ce dansează devine o melodie.

Dar ideile sale cele mai îndrăznețe se găsesc, exprimate cu mijloace apropiate, în marile sale baleturi pe care Béjart preferă să le prezinte pe scena unui circ, pentru ca spațiul de joc să fie înconjurat din toate părțile de spectatori: aceștia sînt solicitați din plin să ia parte la marea dezbateră despre lumea sa, pe care o conțin, pînă la urmă, multe din baleturile sale. Acest artist este preocupat din plin de problematica timpului pe care-l trăiește, angajat în ea, aproape devorat de ea. Ce poate fi mai Impresionant, de pildă decît scena finală din « Romeo și Julieta »? Grupul dansatorilor din mijloc, care nu sînt decît copii ale perechii celebre, e înconjurat de alte cîteva perechi cuprinse de aceeași vrajă a dragostei; și atunci, izbucnesc rafalele de mitralieră, secerînd pe toți cei ce evoluează pe marginea scenei; dar grupul central continuă să danseze. Scena e cutremurătoare prin simplitatea și forța ei: lubiții din toate timpurile și din toată lumea sînt plasați în fața ororilor pe care le naște uneori societatea.

Desigur, chiar în felul acesta, Béjart este adeseori șocant ca orice mare artist care-și alege mijloacele cele mai directe, cele mai îndrăznețe. Șocant este desigur și întreg spectacolul « Messe pour le Temps présent » — spectacolul « total » tipic, uriaș colaj teatral, realizat în tehnica unui *pop-art* dansant — dar numai pentru cel ce concep încă dansul în limitele înguste de acum cîteva decenii. Șocant este desigur și limbajul coregrafic al acestui maestru de balet; acel puternic erotism, acele cupluri, permanent înlănțuite, cu mișcări dintre cele mai îndrăznețe ce transformă adesea scena într-o lăptosă bachanală. Dar acesta este vocabularul artistic al unui dansator care concep arta sa dincolo de granițele strîmte ale aerianului, grațiosului, feericului spectacol romantic de pe la începutul secolului nostru. Béjart a izbutit să facă din dans unul din elementele artei moderne, capabil să exprime, cu forță, cu îndrăzneală, întreaga gamă de idei și sentimente care-l caracterizează pe omul modern.

Impresionanta « Messe pour le Temps présent » are un final cu totul inedit: dansatorii les din scenă, lăsînd pe podea acele lămpaşe a căror lumină roşie, învîrtîndu-se mereu, e parcă un semnal de alarmă adresat tuturor celor care se mai află în sală; ei ies şi nu se mai întorc la aplauze. Béjart, care a bătut la toabă tot timpul, lese o dată cu ei; şi nici el nu se mai întoarce; artistul şi-a exprimat opinia sa faţă de lumea în care trăieşte, iar ultimul său gest nu este acela de a culege aplauze, ci acela de a lansa un avertisment pentru toţi: un avertisment politic, moral şi artistic.

IRINEL LICIU

LONDRA

Frederich Ashton

Uneori Frederich Ashton pleacă de la o idee care-l conduce să găsească sau să comande o partitură, dar i se întîmplă de asemenea ca muzica să fie aceea care-l inspiră. Ca şi Balanchine, aşteaptă ca partitura să fie gata, o studiază temeinic, o ascultă pînă cînd este în întregime pătruns de ea.

... Face apoi planul intrărilor, ieşirilor, al punctelor culminante şi al desfăşurării generale, acordînd o grijă particulară atunci cînd este vorba de un balet în trei acte.

Înainte oricărei repetiţii se dedică unui studiu aprofundat, se întoarce la surse şi analizează modul în care maeştrii îşi conduc personajele pe scenă, combină trecurile, construiesc variaţii.

... Cînd repetiţiile sînt pe punctul de a începe, devine teribil de agitat şi se duce să se roage în oratoriul din Brompton. El nu-l cheamă pe Dumnezeu în ajutor decît pentru cazuri determinate « pentru a nu-l face să-şi piardă timpul »; spune pe faţă ceea ce vrea, şi ceea ce nu vrea este un triumf.

« Merge din dureri la stomac în vomismente pînă la prima repetiţie » şi, ca precauţie, nu mai ia deloc micul dejun. Din fericire această nervozitate îi părăseşte exact în clipa în care intră în studio.

Compune întotdeauna fragmentele în ordine cronologică.

... Nu combină mişcărilor dinainte. Se încearcă în studio, « așezînd şi reaşezînd dansatorii cînd compoziţia îi place ». Ține seama de « hazardul situațiilor teatrale », schimbă şi reia pe măsură ce baletul capătă formă, fără nici o idee preconcepută, fără să scrie nimic dinainte. Lucrează exact invers decît Massine, Ninette de Valois sau Birgit Culberg care notează în detaliu toate schemele şi toţi paşii înainte de începerea repetiţiilor.

Lui Ashton îi place să creeze baletele pe loc, în studio, scrie Clives Barnes...

Ashton lucrează oarecum ca un sculptor, fasonînd corpurile artiștilor în tiparele coregrafiei. Pornește de la o idee, poate a dansului însuși, sau a stilului, sau poate doar a atmosferei pe care dorește s-o creeze . . .

« Cînd îl privești pe Ashton repetînd, îți lasă impresia că este un arbitru și că el mai degrabă controlează decît dirijează. Nimic mai fals ; el nu-și impune autoritatea, dar ea se impune de la sine și nimeni nu se îndoiește de asta » . . . Unul din cele mai mari avantaje ale metodei sale este că lasă impresia fiecărui artist de a contribui la creație.

. . . Concede un *pas de deux* ca pe o veritabilă scenă de dragoste, o dramă între două ființe : este un punct de vedere moștenit de la Anna Pavlova cu care el a lucrat. Pentru el, *pas de deux*-ul trebuie neapărat să atingă o criză, un punct culminant, apoi « să se disloce puțin cîte puțin ». Îi place să-i dea o savaoare în plus cu mișcări acrobatică și tururi de forță dificile. Chiar și operele sale cele mai abstracte conțin o temă, emoțională și o desfășurare dramatică.

Cînd vreo dificultate îl ține pe loc, devine arțăgos cu trupa. Dansatorii știu despre ce este vorba: simplu, îi lipsesc ideile. Nu părăsește niciodată lucrul înaintea timpului fixat pentru repetiție pentru că, spune el « eu sînt Englez »: trebuie să-și îndeplinească datoria, puțin importă calitatea operei executate. A trimite acasă dansatorii este pentru el de neconceput și demoralizant, în timp ce Balanchine îi convoacă și-i expediază ca și cum ar fi servitorii lui.

Cînd totul s-a terminat, Ashton nu resimte nici un entuziasm, ci doar sentimentul datoriei împlinite, mai ales dacă este vorba de un balet în trei acte. O seară de lucru îi apare în prealabil la fel de penibilă « ca o ascensiune de Everest », și cînd realizează ceva, e într-un fel, ca și cum ar fi reușit să descopere o cornișă de care să se agațe.

O dată baletul terminat, se reîntoarce să se roage și-i mulțumește lui Dumnezeu, dacă este cazul, prin intermediul sfîntului Antoniu.

(*L'dme de la Danse*)

AGNES DE MILLE

MÜNCHEN

A dansa înseamnă a triumfa

Prin dans omul se înalță fără ajutorul unui instrument sau acțiuni străine pînă la opera de artă.

El se făurește și se transformă prin spirit și voință, în formă pură, expresivă. Prin plămuierea în spațiu, opera de dans e poezie; prin varietatea mișcărilor supuse legilor este înrudită cu muzica. Ea cunoaște desăvîrșirea formei plastice și frumusețea liniei metodice, terminologia muzicii fiind și a ei: *lento*, *andante*, *allegro*, *presto*, *accelerando*, *legato*, *staccato*.

Dansul eliberează omul de sentimentul că este legat de pământ și împlinește vechiul dor al lui Icar, mai nobil decât avionul cu reacție și racheta.

A dansa înseamnă a triumfa, și, peste tot, din dragoste pentru dans, se naște dorința pătimașă pentru libertate.

WERNER EGK

Balet și muzica — Abraxas

O fotografie datînd din anul 1905 ne-o înfățișează pe Isadora Duncan, faimoasa novatoare în materie de artă a dansului, sub aspectul unei dansatoare din antichitatea greacă. Tricot-ul și tutu-ul, costumul «nenatural» al baletului romantic este înlocuit de un peplum elin semilung, bogat în falduri, a cărui exuberantă bogăție subliniază șoldurile și scoate în evidență pîntecele. Pantofii de balet, instrumente «artificiale» care permit dansatoarelor să triumfe asupra gravitației, au dispărut. Piciorul stîng, gol, al Isadorei Duncan pare oarecum plat și lipit năring de pământ, în timp ce piciorul drept, încovoiat, face impresia că plutește în aer. Nimic din această fotografie îngălbenită nu ne amintește de freamătul pe care această femeie l-a trezit în lumea largă, pînă în clipa cînd roata automobilului a sugrumat-o cu propriul ei vîl. Firește, în atitudinea aceasta luată în fața obiectivului fotografic, descoperim cu multă ușurință ceva din naiva imitație a unei poziții de dans antic, de felul acelor pe care le vedem și pe vasele pictate. Dar unde se ascunde oare acea strălucitoare eleganță care înfiora, asemenea curentului electric, unde este grația *adietoare* a originalului clasic. Dacă am fi avut posibilitatea de a fotografia o dansatoare antică, aceasta ar fi prezentat la rîndul ei alte conture decît stilizatele desene de pe vase, dar nu ar fi avut nici pe departe vaporozitatea inconturabilă a unui întreg care înalță spre ceruri un «Sursum corda». Marea eroare a Isadorei Duncan — și ea nu este prima care a comis-o — constă în convingerea despre «naturaletă» lumii eline, a acelei culturi superioare și rafinate, dar care era tot atît de departe de «naturaletă» ca și baletul romantic rafinat și ultrarafinat din secolul al 19-lea, sau de arta de «a dansa și de a sări», cu grație naturală, a unei fete de țaran din veacul al 18-lea.

Și totuși, propovăduind o teorie pe care o demonstra prin diletantism, sex-appeal și entuziasm, această femeie a dezlănțuit o revoluție în arta coregrafică. Ea s-a repezit, ca să spunem astfel, cu picioarele goale în chipul veacului al 19-lea, pe care noi l-am disprețuit multă vreme, pentru ca apoi să-l admirăm, și l-a înfrînt.

Reprezentările Isadorei Duncan au avut în Germania un efect cu totul deosebit decît în Vest. Diaghilev, în ciuda ideilor sale revoluționare, a continuat să ducă în mod consecvent mai departe marea tradiție teatrală și să dea impulsuri noi decisive, evoluției muzicii, prin colaborarea sa cu compozitorii de mare reputație. În Germania, cu toate ideile reformiste, sămînța aruncată de Isadora Duncan a găsit un teren pregătît într-un mod cu totul aparte. Spre deosebire de Occident, aci se dezvoltase o reală, vizibilă repulsie față de tot ceea ce era «formalist», precum și un fel de totală neîncredere, fundamentată filozofic, față de «artistic». În ceea ce privește baletul, situația era cu totul defavorabilă, față de țările slave sau romanice. În felul acesta se explică faptul că marile talente ger-

mane în arta coregrafică au întors spatele teatrului, preferînd estrada, renunţînd complet aproape la muzică, element conducător. Se dansa fără muzică sau în acompaniamentul unor ritmuri «elementare». Iniţial se foloseau doar cîteva instrumente de percuţie, în special tobe şi gonguri. Ulterior s-au constituit mici orchestre de amatori, ale căror instrumente aduceau cu acelea ale negrilor de diferite culturi, iar şi mai târziu, cu instrumentele muzicale ale Evului mediu german. Compoziţiile melodice primitive erau popularizate în special de fanfarele atît de frecvente în cadrul organizaţiilor de tineret. Pianului i se rezervase rolul unui participant cu totul nedorit, fiind socotit un fel de «maşină», tot atît de deplorabilă ca şi complicatul aparat al orchestrei moderne, pînă în clipa cînd se descoperi că şi această «maşină» poate fi folosită ca instrument de percuţie. Dansul dobîndea şi el o nouă expresie «pretradiţională», prin înglobarea valorilor culturale, sacre, simbolice şi de viziune asupra lumii. Se dansa «alarmă», «compoziţia», «războiul», «mîntuirea», «chipurile» şi alte teme asemănătoare, care pătrunseră apoi fără încetare şi în lirica expresionistă.

...Tendinţa către «pretradiţional» a dansului german, împreună cu larga popularizare a ideilor prin dansul amatorilor şi prin reprezentările adînc înfipte în organizaţiile de tineret, au avut drept efect o tendinţă vădită spre primitivizarea tehnicii compoziţionale a teatrului muzical...

Serge Lifar, maestrul de balet al Operei Mari din Paris, a fost cel care a tras concluziile de pe urma evoluţiei europene şi a formulat teoriile sale nu numai într-o îndelungată serie de creaţii de balet, dar şi în numeroase publicaţii. Drept bază incontestabilă, Lifar cere baletului să urmeze tehnica baletului clasic. Este de la sine înţeles că pentru Lifar baletul reprezintă o formă artistică de sine stătătoare. Întocmai ca într-o dramă sau într-o operă, baletul are nevoie de o acţiune fluentă care să trezească interesul dramatic şi să aibă un efect dramatic. Muzica, parte constitutivă esenţială în balet, trebuie să fie clar şi indiscutabil organizată şi să armonizeze cu legile formale ale codexului de mişcări clasice.

...Aceste concepţii se suprapun în general cu principiile care au stat la baza baletului meu «Juan din Zarissa». Prin întîlnirea nemijlocită cu dansul modern clasic, cu prilejul realizării lui «Juan din Zarissa» datorită lui Serge Lifar, muzica noului balet «Abraxas» a dobîndit «puternice impulsuri în direcţia unei conexiuni formale foarte stricte, care, între altele, sînt exprimate printr-o aproape totală eliminare a componentelor «recitative».

Fără îndoială că teatrul muzical are şi o altă funcţiune în afara aceleia a muzicii absolute şi esenţa lui trebuie apreciată în mod deosebit. Cu toate acestea, muzica pentru un «pas de deux» trebuie să se poată constitui independent de scenă ca formă închisă, ca bunăoară muzica de balet de Glück.

Nimic nu corupe mai uşor ca teatrul. Disoluţia formei şi amestecul de arte constituie cea mai mare primejdie a teatrului muzical contemporan, în cadrul căruia au fost adeseori depăşite limitele prin intercalarea de părţi dramatice, epice şi cinematografice în vederea efectului teatral, dar în dauna formei dramatice cît şi a elementelor simfonice, a formelor primitiv-muzicale, a elementelor picturale impresioniste şi a ilustraţiilor realiste, care acţionează în dauna formei muzicale. Drumul pe care va trebui să meargă muzica şi arta baletului nu poate duce decît la foarte strînsa legătură a teatrului muzical în genere şi la recunoaşterea că legătura dintre arte este posibilă, dar nu şi amestecul lor.

În româneşte de L. VOITA



BERLIN

Mary Wigman: Secretul dansului

Prietenii mei doresc să scriu o carte. Ei spun că trebuie să fie cartea vieții mele. Ce trebuie să povestesc? Viața mea? O viață trăită în întregime este asemenea unei sfere. E mai bine s-o lași în pace, să se stingă încet, decât s-o împarți ca pe o tortă de ziua de naștere. Sînt astăzi o femeie bătrînă. Și exceptînd o anume greutate fizică, care mă împovărează, o femeie fericită. Aceasta este o clipă de mică fericire. E bine, ca liniștit să te așezi la masa de scris și să dai gîndurilor libertatea pe care o au în vis, să le urmărești ca pe niște nori mici de fum de țigară. Mă gîndesc deodată la Marcel Marceau, la acel minunat studiu, concentrat în răstimpul cîtorva secunde, în care urmărești viața în diversele ei prefaceri.

Tinerețe — Maturitate — Bătrânețe — Moarte. Am trăit toate anotimpurile veștii, și alunec acum spre moarte, ca ultima încoronare a vieții. Nu mă tem de ea. Oride câte ori mi-a pășit înainte într-o noblețe impresionantă, sau ca o întunecată amenințare, întotdeauna era măreția infinitului și maiestatea imenselor tăceri în jurul ei, în fața cărora te pleci, chiar și atunci când măcinat de dureri îi ești predat. Mi-e frică de ceea ce este înainte de moarte, de o boală lungă, de suferință, de truda la care sînt supuși atîția oameni. Dar și prin acest lucru trebuie să trec ca prin multe altele, în viață, care desigur n-au fost ușor de trecut și au fost învinse. Cu conștiința liberă de astă dată că nu mai e nevoie s-o iei de la început. Nimic n-aș vrea să pierd din ceea ce mi-a dat și ceea ce am primit. Chiar și greșeli pe care le-am făcut nu le regret. Întotdeauna viața mi-a cerut să plătesc. Nu este ea cel mai scump însoțitor al bătrîneții, și clipa ei, ultima purificare? Mă uit în oglindă. Îmi arată fața vîrstei mele, brăzdată, lucrată de cute și cutișoare, familiară ca un peisaj în care te regăsești și nu te mai întrebi dacă mai poți place.

Mereu prezentul s-a așternut peste vechea întipărire și strat cu strat a modelat totul într-o înfățișare unică. De necrezut ca această înfățișare să se schimbe din nou. Și dacă s-ar întîmpla, cum ar arăta fața bătrînei?

Stau la masa de scris și mă întreb clar ce vreau să vă spun.

Viața, trăirea ei, se întîmplă numai o dată. A privi în trecut, a renaște în amintire, înseamnă a privi prin prisma prezentului și a-ți crea o imagine de aici.

Întotdeauna am fost o fanatică a prezentului, o îndrăgostită a clipei de față. De aceea nu mi-e ușor să rechem imagini, chipuri, evenimente din drumul amintirilor mele.

Prieteni, trebuie să vă spun povestea odioasă a răstuții cenușii, căreia i s-a întîmplat minunea metamarfozării în lebădă. Căci nu era de imaginat ca mica și neîsemnata fetiță de odinioară să devină o dansatoare celebră în lumea întreagă, și totul poate fi asemenea unei minuni. Dar pentru mine această devenire nu a avut nimic dintr-o minune. Drumul a fost prea lung, prea obositor și, cu toate ocolurile, prea logic. Desigur, povestesc cu plăcere. Și dacă aici la masa de scris năvălesc imagini după imagini, înseamnă oare că ele sînt asemeni unor amuzante și colorate amintiri? Aceasta este misiunea mea?

Nu sînt scriitoare și n-am fost în situația să plăsmuiesc personaje și evenimente într-o acțiune închipuită, care să aibă vreo pretenție literară.

În realitate doar un gînd m-a obsedat, cum pe unii fluturi îi obsedează lumina: dansul. Darul creației care mi-a fost destinat a fost dansul, și numai și pentru totdeauna, dansul. Aici știam eu să descopăr și să inventez. Aici am compus, am dat imaginilor formă și chip, am clădit, am acționat, am muncit, la oameni, cu oameni, pentru oameni. Poate că iubesc dansul atît de mult pentru că iubesc viața, pentru schimbările și nestatornicia ei, pentru reînnoirile ei încîntări peste neobositul ei *mori și devii*!

A plănuî, a confirma viața printr-un act de creație, a o înălța, a o sfinți?

Despre asta vreau să scriu. Pentru voi prietenii mei, pentru voi învățăceii mei, pentru voi care veniți după mine și pentru voi care iubiți dansul.

... După cum toată viața m-am străduit pentru unitatea persoanei și a operei tot așa am căutat să deschid elevilor mei drumul către ei înșiși, și să-i împing pînă la acea regiune în care știința și intuiția se topesc una într-alta. . .

... Și dacă acum caut să concentrez în cuvînt unele din clipele importante ale creației mele, aceasta nu va fi o carte de învățăture. Poate va reuși să spună cîte ceva unora altora și prin aceasta să-i apropie de ființa dansului.

Secretul dansului? Se află în suflarea vie, care este, de asemenea, și secretul vieții.



▲ R. NOUREYEV și MARGOT FONTAIN în *Paradisul pierdut*, coregrafie de Roland Petit, Londra 1967

FRANZ
KAFKA

roman (II)

Romanul secolului 20
Romanul secolului 20

Teritorii redescoperite

AMERICA

După un scurt marș, Karl ajunse la un mic han care nu era altceva decît stația terminus a vehiculelor new-yorkeze și, ca atare, nu era folosit decît extrem de rar ca loc de dormit; Karl ceru patul cele mai ieftin, căci se văzu pus în situația să înceapă de îndată a-și chibzui cheltuielile. Hangiul îl invită, printr-un gest familiar să urce scările, unde îl primi o femeie bătrînă, zburlită și supărată că a fost trezită din somn. Fără să-i dea cea mai mică atenție, aceasta îl conduse, atrăgîndu-i atenția să pășească ușor prin cameră și nu închise ușa decît după ce-i suflă în prealabil: « pst ! »

Era atît de întuneric încît deocamdată Karl nu-și putu da prea bine seama dacă erau coborîte perdelele ori odaia aceea era total lipsită de ferestre. Descoperi în sfîrșit un mic oblon acoperit cu o cîrpă, pe care o dădu la o parte; în cameră pătrunse astfel puțină lumină de afară. Se aflau acolo două paturi, dar acestea erau de-acum ocupate. Dormeau în ele buștean doi tineri care nu-i inspirau lui Karl mare încredere; dintr-un motiv de neînțeles, aceștia dormeau îmbrăcați, ba unul din ei nici nu-și scosese cizmele.

În clipa în care Karl dădu la o parte cîrpa din dreptul oblonului, unul dintre cei îmbrăcați își înălță în aer brațele, iar picioarele și le agită într-un fel destul de ciudat, ceea ce-l făcu pe Karl să zîmbească și să uite pe loc de toate grijile personale.

Lăsînd la o parte cîă acolo nu i se oferea nici o modalitate să închi-dă ochii — o canapea, un divan — Karl înțelese că nu va putea dormi dintr-un cu totul alt motiv: nu-și putea periclita cufărul de abia regăsit, și banii, pe care-i purta asupra sa. Dar nici să plece n-ar fi vrut, nu se încumeta să părăsească tam-nesam stabilimentul, să defileze iar prin fața femeii de serviciu și a hangiului. Conveni în cele din urmă că aici era totuși mai în siguranță decît pe șosea. Dar faptul că — după cît se putea distinge la lumina aceea chioară — nu descoperise nici un bagaj, era desigur un lucru bătător la ochi. S-ar fi putut ca cei doi tineri să fie servitori ai casei care trebuiau să se trezească cu noaptea în cap, să fie la dispoziția clienților și, în consecință, dormeau iepurește, îmbrăcați. Într-un asemenea caz se înțelege că nu era o onoare prea mare să dormi alături de ei, dar era, ce-i drept, mai puțin periculos. Numai că atît timp cît nu era sigur de acest lucru, nu trebuia să adoarmă în nici un caz.

Sub pat se aflau o lumînare și chibrituri; Karl le luă umblînd de-a bușilea. Nu stătu pe gînduri, făcu lumină, pentru că, la urma urmei, înțelese din spusele hangiului că încăperea îi aparținea în egală mă-

sură cu ceilalți doi, care își petrecuseră de acum jumătate din noapte dormind și, comparînd lucrurile, aceștia se mai bucurau de un avantaj care cîntărea greu — aveau la îndemînă paturile. De altfel, își dădu toată osteneala să nu-i trezească și umblă cu mare grijă, în vîrful picioarelor.

Dorea să-și examineze, înainate de toate, cufărul, spre a avea o privire de ansamblu asupra lucrurilor sale; își amintea de ele mult prea vag și nu se îndoia că lipsea de acolo tot ceea ce era valoros. Existau puține șanse să rămînă intact un lucru pe care Șubal apucase să-și pună o dată mîna. Clar e că fochistul putea conta pe un bacșiș gras din partea unchiului — acesta e un aspect al lucrurilor, iar al doilea — putea oricînd să treacă vina lipsei unor obiecte asupra lui Butterbaum, în paza căruia Karl își lăsase inițial cufărul.

Deschise cufărul și ceea ce văzu îl umplu de groază pe Karl. Cîte sacrificii nu-și impusese el în timpul călătoriei spre a nu strica cu nimic ordinea din lucrurile sale, iar acum — poftim ! — toate erau alandala și atît de sălbatic aruncate claie peste grămadă că, atingînd încuietorea, capacul sări singur în sus, se eliberă cu un declic.

Karl avu însă bucuria să descopere că dezordinea se datora, de fapt, unei întîmplări perfect scuzabile : în ultimul moment se adăugase bagajului său și costumul pe care îl purtase în timpul călătoriei, depășind în felul acesta capacitatea cufărului. Nu lipsea absolut nimic. În buzunarul secret al hainei se găseau alături de pașaport chiar și banii pe care-i luase de acasă; Karl avea să-i adauge banilor pe care îi avea asupra sa, încît dispunea, măcar pentru moment, de o sumă frumușică ; unde mai pui că găsi, proaspăt spălată și călcată, chiar și lenjeria pe care o purtase la debarcare. Își vîrî imediat ceasul și banii în buzunarul secret care se dovedise atît de practic. Singurul lucru regretabil era că salamul veronez, care de asemeni nu lipsea, împrușcă toate lucrurile din cufăr. Dacă nu exista vreun mijloc să scape de el, Karl se vedea însoțit de respectivul miros cîteva luni în șir.

Răscolind mereu să scoată la suprafață unele lucruri care se aflau pe fundul cufărului — biblia de buzunar, hîrtia de scrisori și fotografia părinților — îi căzu șapca direct în cufărul deschis, ajunsese între lucrurile lui dintotdeauna, și își reaminti de îndată că i-o dăduse mama sa s-o poarte ca șapcă de voiaj. În timpul călătoriei însă n-o purtase, din spirit de prevedere; știa că în America se poartă de obicei șepci în loc de pălării și, ca atare, nu voia s-o uzeze înainte de a se fi știut sosit. Se folosise de ea domnul Green pentru a se distra pe socoteala lui Karl. . . Să fi avut oare și în această privință vreo dispoziție din

partea unchiului? Cu o mișcare plină de furie, Karl izbi capacul cufărului, care se închise cu zgomot.

Nu mai era nimic de făcut; cei doi indivizi care dormeau se treziră. Unul din ei se întinse și căscă, fiind imediat urmat de celălalt. Aproape toate lucrurile din cufăr erau la vedere, pe masă; dacă erau hoți, nu aveau decât să înainteze și să ia ceea ce le poftea inima. Pentru a preîntîmpina cît de cît această eventualitate, ca și pentru a-și da seama ce hram poartă cei doi, Karl luă lumînarea în mînă și păși spre paturi, spunînd totodată ceva despre drepturile și prezența sa acolo. Indivizii păreau a nu se aștepta la o atare declarație; mult prea somnoroși ca să mai poată scoate vreo vorbă, se mulțumeau să-l privească pe Karl, fără a schița măcar vreun gest de mirare. Amîndoi erau oameni foarte tineri, însă munca grea și mizeria le scosese la iveală de timpuriu oasele feței; bărbi zburlite le acopereau fălcile, părul netuns de mult li se adunase într-o încîlcită claiă în creștete. Erau încă foarte somnoroși și nu încetau să-și gonească somnul vîrîndu-și în mod repetat oasele degetelor în ochii adînciți în orbite.

Vrînd să profite de starea lor de zăpăceală, Karl spuse:

— Mă numesc Karl Rossmann și sînt german. Fiindu-ne dat să stăm în aceeași cameră, vă rog să-mi spuneți numele dumneavoastră și naționalitatea. Vreau să declar totodată că nu am vreo pretenție asupra unui pat, nu numai pentru că am sosit nepermis de tîrziu, dar nici nu am măcar intenția să dorm. Afară de asta, nu trebuie să vă formalizați din pricina hainelor mele arătoase, sînt cu desăvîrșire sărac și fără nici un fel de perspective.

Cel mai scund dintre cei doi — acela care purta cizme — își agită picioarele, brațele și se strîmbă, dînd a înțelege că nu-l interesa nimic și că nu era momentul pentru asemenea palavre; se culcă și adormi pe loc. Celălalt, un individ a cărui piele era închisă la culoare, se lungi și el din nou, dar înainte de a adormi, schiță cu mîna un gest indolent și vorbi așa:

— Țsta se numește Robinson și este irlandez și pe mine mă cheamă Delamarche, sînt francez și rog să fie liniște acum.

Cum termină de spus aceste cuvinte, trase aer adînc și apoi răsufală aerul inspirat, suflînd violent în lumînare; aceasta se stinse și căzu pe perna lui Karl.

«Se pare că deocamdată am scăpat de unul din pericole,» își spuse Karl și reveni la masă. Dacă somnolența celor doi nu era prefăcută, totul era în ordine. Ceea ce era mai neplăcut era că unul dintre ei era irlandez. Karl nu-și amintea bine în ce carte citise el cîndva acasă, că pe teritoriul Americii, e bine să te ferești de irlandezi. Cît timp lo-

cuisse la unchiul său, ar fi avut cea mai bună ocazie să se documenteze asupra acestei chestiuni, dar o neglijase total, nu mai credea să-i fie de folos vreodată asemenea învățătură. Dar acum dorea să-l examineze mai cu deamănuntul pe irlandez; în acest scop, aprinse din nou lumânarea și constată imediat că înfățișarea acestuia era mai acceptabilă decât a francezului. Mai păstra cît de cît aparența unor obraji hrăniți și surîdea prietenos prin somn, după cît putea observa Karl, care îl examina stînd în vîrful picioarelor la o oarecare distanță.

Karl își menținu decizia fermă de a nu adormi și se așeză pe unicul scaun care se găsea în odaie, amînînd deocamdată strîngerea lucrurilor în cufăr; avea la îndemînă toată noaptea pentru a face acest lucru și ca atare răsfoi nițel Biblia, fără a citi însă o iotă. Privi apoi fotografia părinților în care apărea tatăl său scund, stînd drept, în picioare, pe cînd mama ședea în fața acestuia, cufundată într-un fotoliu. Tata își sprijinea o mînă pe spătarul fotoliului, pe cînd cealaltă, strînsă pumn, se odihnea pe o carte deschisă, cu poze, așezată pe o măsută șubredă în apropierea lui. Mai exista și o altă fotografie care-l înfățișa pe Karl împreună cu părinții săi; tatăl și mama îl priveau fix, în vreme ce el, atent la indicațiile fotografului, era silit să privească în aparat. Această fotografie nu-i fu însă încredințată la plecare. N-avea decât să se uite cu atît mai atent la poza pe care o avea asupra lui, cău-tînd să distingă privirea tatălui său din unghiuri diverse. În orice poziție ai fi așezat lumînarea, figura tatălui său nu voia să prindă viață, iar mustața sa plină, tunsă pe linia buzelor, părea a fi nenaturală; în genere era o fotografie nereușită. Mama, în schimb, era mai veridic înfățișată; gura o avea atît de strîmbată încît părea că suferă de ceva și că surîde în silă. Lui Karl îi părea rău că acest lucru sare în ochi oricui privește fotografia; se uită iar la ea și imediat conveni că o asemenea impresie este absurdă și de neacceptat. Cum era posibil ca o poză oarecare să sugereze cu atîta putere de convingere ascunsele trăiri ale celui fotografiat? Karl își mută, pentru o clipă, privirile aiurea. Cînd ochii lui reîntîlniră fotografia, observă că mîna mamei, care atîrna liberă pe brațul fotoliului, se afla de astădată mult în față, dînd impresia că ar putea fi sărutată. Se gîndi că ar fi cît se poate de nimerit să scrie părinților, așa cum de altfel îi ceruseră amîndoi, și în special tatăl său, la Hamburg, în clipa despărțirii, cînd îi vorbise despre asta cu severitate. Adevărat, că în seara de pomină, pe cînd mama se postase în rama ferestrei, aducîndu-i la cunoștință că va trebui să plece în America, Karl se jurase categoric că nu va scrie nimănui niciodată. Dar ce preț avea, în noile sale condiții de viață, un asemenea jurămint pe care îl făcuse un băiat lipsit de experiență? ! Tot atît de bine ar fi putut

jura atunci că va deveni, după numai două luni de ședere în America, general al poliției americane. Fapt e că se găsea într-o mansardă, în compania a doi vagabonzi, într-un han din împrejurimile New-York-ului și, vrînd-nevrînd, n-avea decît să accepte ideea că era locul care i se potrivea. Examină, zîmbind, figurile părinților, ca și cum pe fizionomia acestora ar fi fost scris dacă ei doreau ori ba să primească vreo veste de la fiul lor.

Cufundat în studierea fotografiei, simți totuși că era extrem de obosit și își dădu seama că nu va mai fi capabil să vegheze toată noaptea. Fotografia îi căzu din mînă; își culcă imediat obrazul pe bucata de carton în care găsi o răcoare binefăcătoare și adormi ca în sînul lui Avraam.

Se trezi dimineața, gîdilat sub umăr. Francezul era acela care-și permitea gestul inoportun. Dar și irlandezul era acolo, ședea la masa lui Karl; îl studia amîndoi cu același vădit interes cu care îi studiasse și el pe aceștia în timpul nopții. Pe Karl nu-l nedumiri faptul că sculatul și zarva celor doi nu-l deșteptaseră și pe el. Nu-și închipui că aceștia umblaseră dinadins încet și poate cu intenții rele; pur și simplu dormise profund, iar celor doi, după toate aparențele, îmbrăcatul și spălatul nu părea să le dea prea multă bătaie de cap.

Se salutară reciproc, așa cum se obișnuiește, ba cu un oarecare formalism chiar, și Karl află că amîndoi erau mecanici lăcătuși, că nu mai găsesc de multă vreme de lucru. la New York, fapt care s-a soldat cu oarecare înrăutățire a soartei lor. Spre a confirma o asemenea stare, Robinson își deschise haina și arătă că nu are cămașă pe dedesubt, ceea ce se și putea deduce, la urma urmei, după gulerul mult răsfrînt, prins la spate de țesătura hainei. Cei doi intenționau să meargă pe jos pînă la Butterford, un oraș situat la o distanță de două zile de New-York, unde se părea să se poate obține ceva de lucru. N-aveau nimic de obiectat ca tînărul Karl să-i întovărășească; îi promisera, pentru orice eventualitate, să-i ducă cufărul cu schimbul și, în eventualitatea că numai ei ar obține de lucru, mai promisera să-i facă rost lui Karl de un post de ucenic, ceea ce e floare la ureche de vreme ce se găsea de lucru în acel oraș. Karl nici nu apucase să spună da, cînd îi și dădură sfatul prietenesc să-și scoată haina bună, care nu putea să fie decît un obstacol cînd alergi după o slujbă. Îi explicară că tocmai în casa aceea avea o bună ocazie să scape de haină, deoarece femeia de serviciu se ocupă cu vînzări și cumpărări de îmbrăcăminte. Karl, care nu era prea decis să se lipsească de haină, fu ajutat să și-o lepede și cei doi o luară cu ei. Rămas singur, împăcat și amețit de somn, îmbrăcă cu gesturi leneșe haina sa uzată de drum, continuînd să-și reproșeze că o vînduse pe cea bună; chiar dacă l-ar fi stînjinit la solicitarea unui

post de ucenic, nu încape îndoială că i-ar fi fost de folos să găsească o muncă mai de doamne-ajută. Deschise ușa pentru a-i opri pe cei doi, dar se pomeni cu ei reveniți și depunând suma de jumătate de dolar. Satisfacția de pe fețele lor trăda profitul pe care-l realizaseră cu această ocazie și anume unul gras.

Nici nu mai avură timp să discute asupra chestiunii, pentru că intră femeia de serviciu, la fel de adormită cum fusese în timpul nopții, și îi scoase pe coridor pe toți trei, spunându-le că odaia trebuie pregătită pentru alți clienți. Clar că nici nu putea fi vorba despre așa ceva, respectiva proceda astfel din pură răutate. Karl, care tocmai avusese de gând să-și aranjeze cufărul, era pus în situația să privească cum această femeie îi apucă lucrurile cu ambele mâini și le azvârle cu toată puterea în cufăr, ca și cum lucrurile lui ar fi fost niște lighioane cu care trebuie să procedezi brutal. Cei doi lăcătuși își făcură de lucru în jurul ei, o ciupiră de fustă, o bătură pe spinare, dar se înșelau cumplit crezînd că-l ajută astfel pe Karl. După ce femeia închise cufărul, și i-l înmînă lui Karl, se descotorosi de lăcătuși, gonindu-i pe toți trei din cameră și amenințîndu-i că, în caz contrar, nu-și vor primi cafeaua. Femeia trebuie să fi uitat un lucru — Karl, bunăoară, n-avea nimic de-a face cu lăcătușii; erau însă tratați de-a valma, ca și cum ar fi fost din același clan. Ce e drept, lăcătușii îi vînduseră haina lui Karl, dovînd astfel o oarecare solidarizare cu acesta.

Pe coridor se văzură obligați să se plimbe lungă vreme încoace și încolo. Îndeosebi francezul care îl luase de braț pe Karl, înjura neconținut, amenințînd să dea cu hangiuul de pămînt în caz că acesta ar îndrăzni să apară de undeva și să scoată vreun cuvîntel; furia îl făcea să-și agite pumnii încheștați. Apăru în cele din urmă un băiețel nevinovat, care trebui să se înalțe în vîrfurile picioarelor ca să întindă francezului cafeaua. Din păcate nu adusesese decît un vas și, cu toate insistențele, băiețelul nu putu înțelege că mai trebuiau aduse și pahare. În felul acesta nu puteau bea decît pe rînd, timp în care ceilalți doi trebuiau să aibă răbdare și să aștepte. Karl n-avea chef să bea însă îi veni rîndul și, nevrînd să-i jignească pe ceilalți, stătu o vreme cu vasul la gură, dînd impresia că înghite.

În semn de bun rămas, irlandezul trînti vasul pe lespede de piatră. Părăsiră casa nevăzuți de nimeni și umblară prin ceața deasă, gălbuie a dimineții. Mergeau tăcuți, umăr la umăr, pe marginea șoselei; Karl trebui să-și care singur cufărul, urmînd să fie ajutat, probabil, numai la cerere. Din cînd în cînd cite un automobil țîșnea din ceață și toți trei își răsuceau capetele după mașina de proporții gigantice; își lua ochii forma vehiculului și, în apariția de-o secundă nici nu pu-

teai distinge fețele călătorilor. Începură să apară mai târziu coloanele de căruțe care purtau alimente spre New-York; se scurgeau uniform, în cinci coloane, ocupînd toată șoseaua, încît nimeni nu mai avea cum s-o traverseze. Din cînd în cînd șoseua se lărgea, se forma cîte o piață în centrul căreia se găsea cîte un polițist antrenat într-un mic du-te-vino pe un postament în formă de con; de acolo putea vedea tot și reglementa, cu ajutorul unui bastonaș, atît circulația pe artera principală, cît și mișcarea care se revărsa aici din străzile lăturalnice. Deși circulația rămînea nesupravegheată pînă la următorul polițist, sensurile înaintării erau totuși respectate de bună voie de vizitiii tăcuți și atenți, de șoferi. Pe Karl îl miră cel mai mult liniștea care domnea în general. Dacă n-ar fi fost dobitoacele care mugeau inconștiente în drum spre abator, poate că nu s-ar fi auzit nimic înafară de bătaia potcoavelor și vijîitul cauciucurilor antiderapante. Se înțelege că viteza de înaintare nu era întotdeauna aceeași. Dacă din pricina aglomerărilor laterale în diferite piețe se simțea nevoia să se opereze însemnate schimbări de poziție, rînduri întregi se opreau locului, înaintau la pas; se întîmpla apoi ca, timp de o clipă, totul să gonească vertiginos, spre a se potoli din nou, parcă sub acțiunea unei frîne. În tot acest timp, de pe șosea nu se ridica nici un firicel de praf, totul se mișca în aerul cel mai curat. Nu existau pietoni și nu vedeai precupețe izolate îndreptîndu-se spre oraș, ca în țara lui Karl; se iveau în schimb, din cînd în cînd, mașini mari, cu platformă, în care se aflau cam douăzeci de femei cu coșuri pe spate; probabil că erau totuși precupețe și în nerăbdarea lor de a se vedea cît mai repede la destinație, își lungeau gîturile spre a ști cum decurge circulația. Se mai vedeau apoi mașini asemănătoare în care se aflau bărbați izolați, cu mîinile în buzunare. Pe una din aceste mașini cu felurite inscripții, Karl citi, cu un țipăt de exclamare: « Angajăm hamali pentru firma Jakob ». Mașina trecu foarte încet pe lângă ei și un om vioi și mic de statură, postat pe treapta mașinii, invită pe cei trei călători să se urce. Karl se retrase în spatele lăcătușilor ca și cum unchiul său s-ar fi aflat în mașina aceea și l-ar fi putut zări. Era mulțumit că ceilalți doi refuzaseră invitația, deși trufia pe care o arborau aceștia îl supăra într-o oarecare măsură. Nu era de loc nimerit ca ei să-și închipuie că sînt prea de soi ca să intre în serviciul unchiului. Deși nu le-o spuse pe șleau, le dădu totuși imediat a înțelege ce gîndea în această privință. Delamarche îl rugă pe Karl să aibă amabilitatea să nu se vîre în lucruri pe care nu le poate pricepe, căci — afirma acesta — capturarea oamenilor de această manieră era o înșelătorie grosolană și că firma Jakob era vestită în această privință pe întreg teritoriul Statelor Unite. Karl nu răspunse, însă din această

clipă, îl simți pe irlandez mai apropiat și îl rugă pe acesta să-i ducă puțin cufărul, lucru acceptat după câteva rugăminți. Dar se plîngea mereu de greutatea cufărului și, în cele din urmă, se dovedi că n-avea altă intenție decît să-l ușureze nițel — ceru să scoată salamul veronez pe care, îl ochise cu bunăștiință, încă la hotel. Karl fu nevoit să-l despacheteze iar francezul îl luă în primire, îl făcu felii cu un cuțit în formă de pumnal și îl mîncă aproape de unul singur. Robinson nu primi decît din cînd în cînd cîte o bucățică, iar Karl, nevoit să-și care din nou cufărul dacă nu voia ca acesta să rămînă în drum, nu primi nimic; porția lui se considera ca demult consumată. I se păru meschin să cerșească o bucățică, dar simți cum i se răscolește fierea.

Ceața se ridicase de tot, în zare se profila un șir de munți înalți ale căror creste ondulate se ridicau spre soare. Din marginea șoselei se întindeau ogoare prost lucrate, care împrejmuiau fabrici mari, cu ziduri fumurii, implantate în plin cîmp. În acele uriașe cazărmi cu chirie, situate izolat și anarhic, vibra puzderia de ferestre, într-o mare varietate de sunete, de lumini, și în fiecare balconaș mic, șubred, se agitau femei și copii care, ba se iveau, ba dispăreau în mijlocul cîrpelor și rufăriei atîrnate, întinse la uscat și care fluturau, se umflau din plin în bătaia vîntului de dimineață. Luîndu-ți privirile de la case, puteai zări ciocîrliile suind în cer ori coborînd foarte jos și, foarte aproape de capetele călătorilor, puteai urmări rîndunelele.

O sumedenie de lucruri îi aminteau lui Karl de patria sa, încît nu-și dădu seama dacă proceda bine părăsind New-York-ul și înaintînd spre centrul țării. La New-York era marea și, ca atare, avea oricînd posibilitatea de a se întoarce în patria sa. Se opri deci și le spuse celor doi însoțitori că avea din nou poftă să rămînă la New-York. Atunci cînd Delamarche încercă pur și simplu să-l împingă înainte, el nu se lăsă împins și spuse că mai are dreptul să dispună de persoana sa. Irlandezul trebui, la rîndul lui, să intervină prin a spune că Butterford e un oraș mult mai frumos decît New-York-ul, dar Karl nu-și continuă drumul decît după repetatele și insistentele rugăminți ale celor doi. N-ar fi luat-o nici atunci din loc dar își spuse că totuși e mai bine să ajungă într-o localitate de unde nu mai putea să se întoarcă atît de ușor în patrie. Acolo, va putea lucra, desigur, mai bine, și va putea face carieră, nemaifiind ținut locului de gînduri inutile.

Acum el era acela care-i antrena la drum pe cei doi; aceștia se bucurau atît de mult de elanul lui Karl încît îi cărară pe rînd cufărul fără se se mai lase rugați și tînărul nu putea înțelege prin ce le pricinuisse o asemenea bună dispoziție. Ajunseră în zona unei coline unde se opriră și, privind îndărăt, putură vedea într-o desfă-

surare largă panorama oraşului New-York şi a portului. Podul care lega New-York-ul de Brooklyn, se înscrisa suplu peste East River şi parcă trepida de câte ori priveai cu ochii mijiţi. Părea lipsit de orice trufie şi sub el se întindea fîşia liniştită şi netedă a apei. În aceste două oraşe totul părea lipsit de sens şi fără de folos. Te uital la case şi deabia dacă realizai diferenţa între cele mari şi cele mici. În tăietura adîncă a străzilor, unde ochiul nu putea pătrunde, viaţa pulsa în felul ei mai departe, în timp ce deasupra acestor artere stăruia un abur uşor care, deşi încremenit, nemişcat, părea că poate fi spulberat cu mare uşurinţă. Chiar şi portul, care era cel mai mare din lume, căzuse parcă într-o linişte nefirească şi numai cînd căutai în memorie imaginea acestui loc, aveai senzaţia că distingi undeva un vapor care înaintează imperceptibil. Dar nu-l puteai urmări multă vreme, scăpa privirilor şi nu-l mai puteai regăsi.

Era clar însă că Delamarche şi Robinson vedeau mult mai multe. Ei arătau cu mîna în dreapta şi în stînga, descopereau fără efort, de-a valma, pieţe şi grădini, pe care le numeau. Ei nu puteau pricepe cum Karl, care locuise peste două luni la New-York, nu văzuse din tot oraşul decît o singură stradă. Îi promiseră că, după ce îşi vor fi făcut o sumă frumuşică la Butterford, vor reveni cu el la New-York pentru a-i arăta tot ce merită să fie văzut şi mai ales locurile unde te puteai distra din plin, în culmea fericirii. Şi pentru a sugera aşa ceva, Robinson prinse a cînta ceva cu voce plină, iar Delamarche îl acompanie bătînd din palme; Karl recunoscuse melodia ca fiind dintr-o operetă din patria sa. Melodia, care avea text englezesc, îi plăcea aici mai mult decît îi plăcuse vreodată la el acasă. Dădură, aşadar, cu toţii, o mică reprezentaţie în aer liber, în timp ce undeva jos, marele oraş palpita — după cît îşi puteau închipui — în sunetele aceleiaşi melodii.

La un moment dat, Karl întrebă unde se afla firma de expediţie Jakob şi văzu imediat degetele arătătoare ale lui Delamarche şi Robinson arătînd spre undeva, care putea fi la fel de bine, unul şi acelaşi punct, ori locuri situate la distanţă de cîteva mile. Continuîndu-şi drumul, Karl întrebă cînd aveau de gînd să revină la New-York cu cîştigurile realizate. Delamarche fu de părere că s-ar putea să se întoarcă peste o lună, deoarece la Butterford se părea că lipseşte mîna de lucru şi, în consecinţă, salariile sînt foarte ridicate. Se înţelege că banii agonisiţi vor fi puşi laolaltă, ca între camarazi, pentru a se nivela eventualele diferenţe de cîştiguri. O asemenea casă comună nu-i plăcea lui Karl, deşi era normal ca, în calitate de ucenic, el să cîştige mai puţin decît oricare muncitor calificat. De altfel Robinson mai vorbi şi de ipoteza de a-şi continua călătoria în caz că nu ar găsi de lucru

la Butterford; s-ar aciuia pe la vreo fermă sau ar șterge-o direct în California, la șteampurile de aur, care, după modul în care erau înfățișate de Robinson, păreau că îl atrag pe acesta în chip special.

— De ce ați devenit lăcătuș dacă doriți să ajungeți la minele de aur? întrebă Karl, căruia nu-i plăcea să audă despre călătorii îndepărtate și incerte.

— De ce am devenit lăcătuș? Fii pe pace, că nu pentru ca băiatul mamei mele să moară de foame, comentă Robinson. La șteampurile de aur se pot realiza câștiguri frumoșele.

— Asta a fost odată, interveni Delamarche.

— Mai este și acum, zise Robinson, și povesti despre cunoscuți de ai lui care s-au îmbogățit în acest mod și care se mai aflau încă acolo; se înțelege că aceștia nu mai lucrează însă, ca vechi prieteni, ar fi dispuși să-l ajute pe el și pe ortacii lui să se îmbogățească.

— La Butterford vom scoate posturi din piatră seacă, afirmă Delamarche, împărtășind părerea lui Karl, însă cuvintele lui erau prea puțin încurajatoare.

Pe tot parcursul zilei făcură un singur popas, la un birt, unde mîncară în aer liber, la o masă care, după cîte putu Karl să observe, era de fier; mîncară carne aproape crudă, căreia nu-i putură veni de hac cu cuțitul și furculița, și trebuiră s-o rupă, s-o sfîșie. Pîinea avea o formă cilindrică și fiecare felie trebuia servită cu o unealtă lungă, implantată în ea. Această mîncare se servea cu o băutură neagră care te ardea pe gît. Lichidul acesta îi plăcea lui Delamarche și lui Robinson care închină de cîteva ori pentru îndeplinirea unui șir de dorințe, agitîndu-și paharele în aer și ciocnind. La masa vecină se aflau muncitori în bluze stropite cu var care consumau aceeași băutură. Goana mașinilor azvîrlea valuri de praf peste mese. Pagini mari de ziar erau trecute din mînă în mînă și se vorbea agitat despre greva zidarilor, iar numele Mack era rostit de mai multe ori. Karl se interesă mai în amănunțime și află că era vorba de tatăl lui Mack despre care avea cunoștință că e cel mai mare antreprenor de construcții din New-York. Greva avea pentru el consecință de milioane și îi amenința, după toate aparențele, poziția în afaceri. Karl nu crezu un cuvînt din aceste palavre ale unor oameni greșit informați și răuvoitori.

Lui Karl îi pieri pofta de mîncare și din cauză că nu știa în ce mod va fi plătită masa. Normal ar fi fost ca fiecare să-și plătească partea lui, dar Delamarche și Robinson ziseră în treacăt că ultimii lor bani se isprăviseră la han. Nici unul n-avea asupra lui vreun ceas, un inel sau alt obiect care să poată fi transformat în bani. Iar Karl nu le putea deocamdată imputa că au câștigat cîte ceva de pe urma vînzării hainelor

sale; asta ar fi fost o ofensă și ar fi dus la o ruptură definitivă. Ce era însă curios e că atât Delamarche cât și Robinson nu-și făceau nici un fel de grijă privitor la plata consumației; dimpotrivă, aveau suficientă bună dispoziție ca să acosteze mereu chelnerița care circula de ici colo printre mese, umblînd mîndră, cu pași apăsați. Părul îi cădea în bucle, de ambele părți, pe frunte și pe obraji, iar ea îl aranja mereu trecîndu-și mîinile prin el. În cele din urmă, cînd te așteptai să auzi primul cuvînt prietenos din gura ei, se apropie de masă, și, proptindu-se în mîini, întrebă:

— Cine plătește?

Nu au existat vreodată mîini care să se fi ridicat mai repede ca cele ale lui Delamarche și Robinson, ca să arate prompt înspre Karl. Karl nu se speria de acest lucru, îl prevăzuse, și nici nu luă în nume de rău că acești camarazi ai lui (de la care se aștepta, la drept vorbind, să-i întoarcă unele servicii) găsiră cu cale să-l lase singur la plată — o plată de nimic — deși, onest ar fi fost să lămurească acest lucru din prima clipă. Îi era doar penibil că trebuie să-și scoată banii din buzunarul său secret. Inițial dorise să-și păstreze banii pentru un caz de nevoie extremă și să se situeze, cel puțin deocamdată, cam pe același plan cu camarazii săi. Avantajul pe care-l avea asupra lor prin faptul că posedea banii și mai ales că nu le vorbise de asta, era compensat cu prisosință de un alt fapt — cei doi erau sosiți în America încă din copilărie, aveau cunoștințe destule, experiență în a cîștiga bani și că, în definitiv, nu erau obișnuiți cu alte condiții de viață decît acelea din momentul de față. Dar o plată oarecare n-avea să-i tulbure cu nimic planurile pe care și le făcuse cu privire la bani. În definitiv, se poate lipsi de un sfert de dolar pe care să-l pună pe masă declarînd că este unica sa avere pe care o sacrifică de dragul călătoriei în trei pînă la Butterford. Pentru un drum parcurs pe jos, această sumă ajungea cu vîrf și îndesat. Nu știa deocamdată dacă are suficienți bani mărunți pentru că aceștia se aflau laolaltă cu banii de hîrtie, undeva în străfundul buzunarului său secret; găseai cu ușurință ceea ce căutai doar deșertînd pe masă tot ce aveai. Pe de altă parte, nu era de loc necesar ca acești camarazi să afle de existența buzunarului secret. Noroc că pe aceștia îi interesa mai mult chelnerița decît modul în care Karl avea să achite nota. Sub pretextul că face plata, Delamarche o ademeni pe chelneriță între el și Robinson, iar aceasta nu putu să se apere altminteri de insistențele celor doi decît proptindu-și mîinile cînd pe figura unuia, cînd pe a celuilalt, spre a-i îndepărta cumva. În acest timp Karl, încins de efort și cu brațele coborîte sub tăblia mesei, aduna într-o mînă banii pe care-i culegea cu cealaltă, monedă

cu monedă, din buzunarul secret. Nu cunoștea încă bine banii americani dar, judecînd după numărul monedelor pe care le scosese, își zise că adunase deja o sumă potrivită, drept care o puse pe masă. Sunetul banilor curmă imediat șirul glumelor. Spre mîhnirea lui Karl și mira-rea tuturor, ieși la iveală aproape un dolar întreg. Nici unul nu crezu potrivit să-l întrebe pe Karl de ce nu pomenise pînă acum despre acești bani, de altfel suficienți pentru o călătorie comodă cu trenul pînă la Butterford; în ciuda discreției celor doi, Karl se simți totuși foarte jenat. Plăti consumația și banii rămași îi strecură la loc, încet, în buzunar; Delamarche îi mai luă din mîna o monedă și o dădu chel-neritei pe care o îmbrățișă, o strînse spre el, spre a-i putea strecura mai lesne și mai pe nevăzute banii.

Karl le era recunoscător celor doi că nu mai pomenesc despre bani, în timp ce-și vedeau de drum mai departe; la un moment dat se gîndi chiar să dea în vileag toată suma pe care o avea asupra sa, dar ne-ivindu-se nimerita ocazie, renunță la acest gînd. Spre seară ajunseră într-o regiune mai rustică și mai bogată. De jur împrejur se zăreau cîmpuri întinse, năpădite de întîia verdeață, coline cu pante dulci, vile bogate de țară care mărgineau șoseaua și grilajele aurite ale grădinilor te însoțeau pe distanțe de ore întregi. Traversară de un număr de ori același rîu care curgea domol și auziră în chip repetat cum zuruie deasupra lor, pe înaltele viaducte, trenurile în goană.

Soarele era pe punctul de a apune în geana unei păduri îndepăr-tate, cînd drumeții, ajunși pe o colină și în mijlocul unui grup de copaci, se aruncară în iarbă spre a-și risipi oboseala drumului. Dela-marche și Robinson se lungiră, întinzîndu-se zdravăn. Karl se așeză în capul oaselor și privi de la o înălțime de cîțiva metri șoseaua; de-a lungul ei gonea neînterupt, exact ca în timpul zilei, mașină după mașină, dînd impresia că sînt propulsate în număr egal dintr-un punct îndepărtat, spre a fi așteptate să sosească în același număr egal undeva, într-un alt punct îndepărtat. Cît fu ziua de mare, din zori pînă în asfințit, Karl nu văzuse vreo mașină oprindu-se și nici un călător coborînd.

Robinson făcu propunerea să-și petreacă noaptea în acel loc; erau destul de osteniți și sperau în acest fel să poată porni dimineața cît mai odihniți la drum. Într-un astfel de amurg, nici nu ar fi putut găsi un culcuș mai ieftin și mai bine plasat. Delamarche era de acord, în schimb Karl se simți obligat să intervină zicînd că are bani sufici-enți pentru a plăti tuturora paturi la hotel. Delamarche spuse că vor mai avea nevoie de acești bani și ar fi bine să fie păstrați cu grijă; acesta nici măcar nu căuta să ascundă faptul că amîndoi contau de pe acum pe banii lui Karl. După ce fu acceptată această primă propunere,

Robinson spuse că, înainte de culcare, va trebui neapărat să mănînce ceva substanțial pentru a avea forțe ziua următoare; sugera ca unul din ei să aducă pentru toți de mîncare de la hotelul aflat la doi pași, în șosea, și pe care firma luminoasă îl recomanda « Hotel Occidental ». Ca cel mai tînăr dintre ei și cum nu se oferì nimeni, Karl se arătă gata pentru un asemenea serviciu și, după ce primi comandă pentru slănină, pîine și bere, merse pînă la hotel.

Aici se simțea apropierea unui oraș mare deoarece prima sală a hotelului în care intră Karl era ticsită de o lume gălăgioasă. Prin fața bufetului care acoperea întreg peretele principal, prelungindu-se apoi și de-a lungul celor laterali, alergau neconținut o mulțime de chelneri cu șorțuri albe, care nu reușeau de fel să dea satisfacție clienților nerăbdători; din cele mai diferite locuri se auzeau într-una înjurături și lovituri de pumni în mese. Pe Karl nu-l luă nimeni în seamă. În sala aceea, nici nu se servea, la urma urmei; așezați la mese minuscule — între trei inși aproape că dispărea o asemenea masă — clienții își aduceau tot ce poșteau de la bufet. Pe fiecare masă se afla cîte o sticlă mare cu untdelemn, cu oțet sau lucruri similare, cu care se dregeau înainte de a fi consumate toate mîncărurile aduse de la bufet. Ca să pătrundă pînă la bufet unde, se înțelege că o comandă atît de mare ar fi produs încurcături, Karl se văzu nevoit să se strecoare prin mulțime, printre multe mese. Oricît de grijuu era el nu izbuti să ajungă acolo fără a-i deranja în chip supărător pe clienți; dar aceștia acceptau totul cu indiferență, chiar atunci cînd Karl fu gata-gata să răstoarne o masă, izbit pe neașteptate, la un moment dat, de un alt client. Se scuză, însă era clar că nu fusese înțeles și nici el nu înțeleșese, la rîndul său, ce i se strigă cu această ocazie.

Găsi cu greu un mic locșor la bufet; o vreme nici nu-l văzu, fiind cu desăvîrșire și timp mai îndelungat ascuns de coatele rezemate ale consumatorilor. Aici părea să se fi împămîntenit obiceiul ca oamenii să se rezeme în coate și să-și proptească tîmpla în pumn. Astfel își aminti Karl cît de mult detesta această ținută doctorul Krumpal, profesorul de latină, și cum se strecura acesta tiptil și, cînd te așteptai mai puțin, apărea cu o linie pe care o mînuia abil, spulberînd coatele de pe mese.

Karl sta foarte înghesuit la acel bufet pentru că de îndată ce își ocupase locul, în spatele lui fu instalată o masă și unul din clienții care se așezaseră acolo îl incomoda cu pălăria sa mare, atingîndu-l ori de cîte ori se apleca pe spate în timp ce vorbea. Și existau atît de puține speranțe să obțină ceva de la chelner, deși cei doi

vecini grosolani lîngă care stătuse, plecară sătui! Întinzînd mîna peste masă, Karl reușise de cîteva ori să apuce pe cîte un chelner de șorț, însă de fiecare dată acesta îi scăpa, schițînd o grimasă; nu puteau fi opriți, ei nefăcînd altceva decît să alerge, să alerge mereu. Măcar dacă s-ar fi găsit în apropierea lui Karl ceva convenabil de mîncare și de băut; ar fi luat, s-ar fi interesat de preț, ar fi depus banii și ar fi plecat mulțumit. Din păcate, în fața lui nu se aflau decît platouri cu pești în genul heringilor, ai căror solzi negri aveau o dungă aurie. Aceștia erau probabil foarte scumpi și nici nu puteau să sature pe cineva. Afară de asta, la o distanță acceptabilă se mai găseau niște sticlute cu rom, însă Karl nu voia să ducă rom camarazilor lui pentru că aceștia nu scăpau vreo ocazie ca să-și arate preferințele, înclinația către băuturile tari; și tocmai perseverarea pe un asemenea drum era de nedorit.

Lui Karl nu-i rămînea decît să se așeze altundeva și să ia totul de la capăt. Se făcuse însă foarte tîrziu. În fundul sălii se afla un ceas ale cărui minutare abia se zăreau prin fumul gros și care arătau orele nouă trecute. Ajunsese într-un spațiu unde înghesuiala era și mai mare decît unde stătuse inițial, un loc periferic. Iar încăperea, pe măsură ce timpul înainta, se umplea din ce în ce mai mult. Pe ușa principală intrau gălăgioși noi și noi clienți. În cîteva locuri clienții goliră din proprie inițiativă tejișkele, se așezară deasupra și băură, închinînd reciproc; erau locurile cele mai bune, de la o asemenea înălțime se vedea întreaga sală.

Karl înaintă, însă nu mai spera să obțină ceva. Își făcu reproșuri că se oferise pentru cumpărături, tocmai el care nu cunoștea cum stau lucrurile pe aici. Camarazii săi aveau să-l certe pe bună dreptate, vor socoti — poate — că nu le-a adus de-ale gurii pentru că vrea să-și economisească banii. Ajunsese într-un loc unde se consumau mîncăruri calde cu carne și garnituri de cartofi frumoși, galbeni; nu putea înțelege cum și le procuraseră oamenii.

La o distanță de cîteva pași în fața lui zări o femeie mai în vîrstă; era probabil din personalul hotelului, pentru că rîdea și se întreținea cu un client. Vorbea și își tot plimba o spelcă prin coafură. Karl se hotărî să-i ceară să-i ia comanda. Fiind singura femeie din încăperea, aceasta îi apărea străină de gălăgia, goana generală, și în calitate de angajată a hotelului, părea abordabilă, bineînțeles dacă nu apuca să dispară, în interes de serviciu, la primul cuvînt pe care i l-ar adresa. Dar se întîmplă tocmai contrariul. Karl nici nu apucase să-i zică ceva — o pîndise doar puțin — cînd aceasta îl descoperi pe Karl (așa cum descoperi pe cineva în timp ce, conversînd, te mai uiți în jur); își

întrerupse discuția și i se adresă lui Karl într-o engleză clară, picată parcă dintr-o carte de gramatică, întrebându-l dacă dorește ceva.

— Desigur, zise Karl, văd că aici nu primesc nimic.

— Atunci vino cu mine, micuțule, spuse ea.

Își luă rămas bun de la cunoscutul ei, care își scosese pălăria — politețe nemaipomenită pentru un asemenea loc! — îl apucă pe Karl de mână, merse la bufet, dădu pe un client la o parte, deschise ușa cu balamale, traversă culoarul din spatele bufetului (trebuia să te ferești de chelnerii, care alergau neobosiți), deschise o ușă dublă, tapetată, și se pomeniră în mijlocul unor cămări de alimente, mari și răcoroase. «Totul e să cunoști mișcarea», medită Karl.

— Ei, ce dorești, întrebă ea, aplecându-se spre el, gata să-l servească.

Era o femeie grasă, trupul ei trepida, deși liniile feței ei erau destul de delicate. Pus în fața variatelor mâncăruri, cu grijă aranjate pe rafturi și mesuțe, Karl era pe punctul să-și imagineze o cină mai aleasă, mai cu seamă că se aștepta ca această femeie să-l servească mai ieftin, dar nevenindu-i în minte ceva mai nimerit, ceru, în cele din urmă, slănină, pâine și bere.

— Asta-i tot?, întrebă femeia.

— Da, mulțumesc, zise Karl, însă pentru trei persoane.

Întrebat despre ceilalți doi, Karl povesti în câteva cuvinte istoria camarazilor săi; îi făcea plăcere să răspundă la asemenea întrebări.

— Dar asta este o mâncare pentru deținuți, bombăni femeia. Aștepta ca celălalt să mai ceară ceva.

Dar Karl se temu că femeia are de gând să-i dea totul de pomană, neprimind bani și, de aceea, tăcu.

— Ei, găsim noi de toate cât ai zice pește, spuse femeia și umblă cu o suplețe uimitoare față de grăsimia pe care o avea pe dînsa; ajunse la o masă, tăie cu un cuțit lung, ca o pînză de fierestrău, o bucată mare de slănină cu multă carne prin ea, dintr-un raft luă o pâine, ridică de jos trei sticle cu bere și așeză totul într-un coș ușor, de pai, pe care-l întinse lui Karl. Îi explică lui Karl că a fost condus aici deoarece mâncărurile expuse — chiar în cazul unei vînzări rapide — își pierd întotdeauna din prospețime, datorită fumului și diferitelor mirosuri. Dar pentru oamenii de dincolo aceste mâncăruri n-aveau cusur. Karl crezu de cuviință să tacă, el nu știa cărui fapt se datora acest tratament special. Gîndul îi fugi la camarazii săi care, în ciuda cunoștințelor lor despre America, nu ar fi reușit să pătrundă pînă în această cămară, ar fi trebuit să se mulțumească cu mâncărurile de pe bufet. Nu pătrundea pînă aici nici un sunet din sală, zidurile erau probabil

foarte groase pentru a se putea păstra sub aceste bolți răcoarea trebuitoare. Karl adăsta cu coșul de pai în mînă, fără a se gîndi la plată și fără a se clinti din acel loc. Abia cînd femeia voi să mai adauge proviziei o sticlă asemeni celor aflate pe toate mesele din local, tresări și mulțumi înfiorat.

— Mai ai mult de mers? vru să știe femeia.

— Pînă la Butterford, răspunse Karl.

— Mai e destul pînă acolo, spuse femeia.

— Mers de o zi, preciză Karl.

— Să nu fie oare peste? întrebă femeia.

— O, nu, zise Karl.

Femeia orîndui cîteva lucruri pe mese; un chelner intră, căută ceva cu privirea, și femeia îi arătă un platou mare, încărcat cu sardele și puțin pătrunjel pe deasupra. Chelnerul luă acest platou, îl înălță deasupra capului, și îl duse în sală.

— De fapt, de ce vrei să dormi în aer liber? fu curioasă femeia. Avem aici destul loc. Dormi la noi, la hotel.

Lucrul era întru totul tentant pentru Karl, mai ales că dormise foarte prost noaptea trecută.

— Cufărul meu se află afară, vorbi Karl evaziv, dar și cu o oarecare mîndrie.

— Adu-l aici, propuse femeia. Asta nu-i o piedică.

— Dar camarazii mei?! fu nedumerit Karl, convins fără doar și poate că așa ceva ar putea constitui o piedică.

— Păi, să vină și ei, să doarmă aici, zise femeia. — Avem pentru asta tot ce trebuie. Hai, nu te lăsa rugat.

— Camarazii mei sînt, ca să zic așa, oameni cumsecade, vorbi Karl, dar nu prea sînt curați.

— N-ai văzut oare murdăria din sală? întrebă femeia strîmbîndu-se. La noi poate să tragă, la urma urmei și cel mai decăzut om. Voi da dispoziție să fie pregătite imediat trei paturi. Ce e drept, n-avem locuri decît la mansardă, hotelul este atît de aglomerat încît și eu m-am mutat la mansardă; oricum este mai bine decît sub cerul liber.

— Nu pot să-mi aduc camarazii, obiectă Karl.

Văzu îndată ce gălăgie ar fi făcut cei doi pe culuarele acestui hotel bun. Robinson ar fi murdărit totul în jurul său, iar Delamarche s-ar fi legat și de această femeie.

— Nu înțeleg de ce este un lucru atît de dificil, se miră femeia. Dar dacă asta ți-e dorința, lasă-i pe camarazi acolo și vino numai dumneata.

— Asta nu se poate, asta nu se poate, protestă Karl. Sînt camarazii mei și nu-i pot părăsi.

— Ești încăpățînat, aprecie femeia și nu se mai uită la el. Am avut cele mai bune gînduri cu dumneata, am vrut să-ți vin în ajutor și, poftim, dumneata te opui orbește.

Karl înțelese toate acestea, dar nu văzu nici o porțiță de scăpare; spuse deci:

— Mulțumirile mele cele mai calde pentru amabilitatea dumneavoastră.

Își aminti apoi că nu plătise și se interesă cît datorează.

— Îmi plătești cînd îmi restitui coșul; aș dori să-l am cel tîrziu mîine dimineață.

— Mă rog, zise Karl.

Femeia deschise ușa care dădea direct afară și mai adăugă, în vreme ce Karl ieșea înclinîndu-se:

— Noapte bună, dar să știi că nu-i bine ceea ce faci.

El se îndepărtase cu cîțiva pași cînd ea îi mai strigă:

— La revedere, pe mîine.

Cînd se văzu afară îl lovi iar gălăgia de adineaori, peste care se revărsau sunetele unei orchestre de suflători. Era mulțumit că nu mai trebuie să străbată sala aceea pentru a ieși afară. Hotelul era pe deplin luminat pe toată suprafața celor cinci etaje ale sale, iluminînd și porțiunea de șosea cu care se învecina, pe toată lățimea acesteia. Afară mai circulau mașini, dar șirurile lor erau acum întrerupte; automobilele țîșneau de undeva, din depărtări, mai impetuos decît în cursul zilei, măturînd cu lumina albă a reflectoarelor banda de bitum a șoselei; zona iluminată de hotel era parcursă cu farurile scăzute la fază mică, după care vehiculele goneau mai departe, destrămînd bezna cu puterea deplină a farurilor.

Karl își găsi camarazii dormind. Lipsise o bună bucată de timp. Tocmai se gîndea cum să desfășoare în chip cît mai plăcut bunătățile, așezîndu-le pe niște hîrtii pe care le găsi în coș; își va trezi camarazii abia cînd totul va fi gata, își spuse Karl cînd, înspăimîntat, își zări cufărul deschis și jumătate din lucrurile sale împărștiate în iarbă. Îl lăsase încuiat, iar cheia o avea în buzunar.

— Treziți-vă! strigă el. — Voi dormiți și hoții au și fost pe aici.

— Dar ce? Lipsește ceva? se interesă Delamarche.

Robinson nici nu se trezise bine și întinse mîna după sticla cu bere.

— Nu știi ce lipsește, se neliniști Karl, dar cufărul este deschis. Este într-adevăr nemaipomenit; vă culcați și îmi lăsați cufărul în drum. Delamarche și Robinson se înveseliră; primul spuse:

— Altă dată să nu lipsești cu nemiluita. Hotelul se află colea la zece pași și mătăluță îți trebuie trei ore pînă acolo și înapoi. Ne-a fost foame și, crezînd că ai ceva de mîncare în cufăr, i-am gîdilat încuietorea pînă am deschis-o. De altfel, n-am găsit nimic acolo, așa că poți să-ți aduni la loc tot calabalîcul.

— Asta-i bună, zise Karl, uitîndu-se la coșul care se golea cu rezecziune și ascultîndu-l pe Robinson care făcea gîl-gîl, în timp ce dădea berea peste cap; lichidul îi pătrundea mai întîi adînc în gîtlej, după care se întorcea cu bolboroseli, ca să cadă apoi în mari cantități în străfundurile aceluia trup setos.

— Ați și isprăvit mîncarea? întrebă Karl cînd cei doi mai răsuflară nițel.

— Ce? N-ai mîncat la hotel? întrebă Delamarche, bănuind că tînărul dorea să intre în posesia părții care îi revenea.

— Dacă vreți să mai mîncăți, atunci grăbiți-vă, zise Karl și se îndreptă spre cufărul său.

— Asta pare cam apucat, vorbi Delamarche înspre Robinson.

— Nu-s apucat, spuse Karl. — Dar este oare corect să-mi spargeți cufărul cînd nu sînt de față și să-mi risipiți lucrurile? ! Știu că între camarazi trebuie să înduri destule, m-am și pregătit pentru așa ceva, dar ceea ce ați făcut întrece orice măsură. Voi înnopta la hotel și nu mai merg la Butterford. Mîncăți repede, trebuie să duc coșul înapoi.

— Ei, bine, Robinson, uite cum vorbește ! observă Delamarche. Merităm oare vorbe ca acestea? Este, la urma urmei, un neamț oarecare. Tu m-ai prevenit la timp, însă eu, nebun și cu inimă bună, i-am permis totuși să ne însoțească. I-am acordat încrederea noastră, l-am cîrat cu noi o zi încheiată, pierzînd astfel cel puțin jumătate din timpul nostru; iar acum, pentru că îl ademenește cineva acolo, la hotel, își ia pur și simplu tălpășița. Fiind pe deasupra și un neamț viclean, el n-o face deschis, își găsește un pretext cu cufărul și pentru că mai este și neamț bădăran nu pleacă fără se ne lovească în onoare și să ne numească hoți, numai pentru că ne-am permis să umblăm în glumă la respectivul cufăr.

Karl, care își aduna lucrurile, zise fără a se întoarce :

— N-aveți decît să tot vorbiți; îmi ușurați astfel plecarea. Eu cunosc prețul camaraderiei, am avut prieteni în Europa și nici unul nu-mi poate imputa că m-aș fi purtat vreodată nesincer sau infam. Acum am pierdut legătura cu aceștia. Dar dacă m-aș reîntoarce cîndva în Europa, sigur sînt că toți m-ar primi cu brațele deschise, considerîndu-mă iarăși un prieten al lor. Iar pe dumneata, Delamarche, și pe dumneata, Robinson, cum v-aș fi putut oare trăda? ! Ați fost —

ceea ce eu nu o voi uita' niciodată — atît de buni cu mine, v-aţi ocupat de persoana mea, mi-aţi făgăduit şi un post la Butterford. Dar aici e vorba de cu totul altceva. Sînteţi cu desăvîrşire săraci, dar acest lucru nu vă scade cu o iotă în ochii mei; voi, în schimb, mă pizmuiţi din cauza micii mele sume de bani şi, de aceea căutaţi să mă umiliţi, iar eu nu suport aşa ceva. Acum, după ce mi-aţi forţat cufărul, nu găsiţi să-mi adresaţi nici un cuvînt de scuză, ba mă şi ocărîţi, îmi ocărîţi poporul; toate acestea îmi spulberă orice dorinţă de a mai rămîne cu voi. Dealtfel, cele spuse nu te vizează numai pe dumneata, Robinson. În privinţa caracterului dumitale nu pot să spun decît că eşti mult prea influenţat de Delamarche.

— Acu-i acu !, zise Delamarche, apropiindu-se de Karl şi administrîndu-i acestuia un ghiont nu prea dur, doar pentru a-l face atent. Acu-i acu ! Încet-încet îţi dezvălui caracterul. Cît a fost ziua de mare mi te-ai făcut umbră, te-ai ţinut de haina mea, mi-ai imitat toate mişcările şi erai tăcut ca un şoricel; acum însă, cînd simţi că ai la hotel pe cineva care te susţine, ai prins grai, începi să ţii discursuri grandioase. Eşti un mic viclean şi nici nu ştiu cît timp vom suporta această situaţie, dacă nu vom pretinde plată pentru ucenicie, pentru modul în care ne-ai imitat tot timpul zilei. Ascultă bă, Robinson, el crede că-l pizmuim pentru ceea ce posedă. O singură zi de lucru la Butterford — ca să nu mai vorbim de California — ne aduce de zece ori mai mult decît ceea ce ai scos la iveală şi ceea ce mai ascunzi încă în căptuşala hainei. Aşa că, atenţie la bot !

Karl se ridicase de lîngă cufăr şi îl văzu pe Robinson, încă somnolînd, dar suficient de înviorat de bere; venea înspre el.

— Dacă mai întîrzii mult pe-aici, vorbi Karl, aş putea avea încă multe surprize. După cîte văd, aveţi chef să mă luaţi la bătaie.

— Orice răbdare are o limită, zise Robinson.

— Hai s-o lăsăm baltă, îi zise Karl, fără a-l pierde din ochi pe Delamarche. — În sufletul dumitale îmi dai pesemne dreptate, dar pe faţă eşti silit să-i iei partea lui Delamarche.

— Ai cumva de gînd să-l mituieşti? interveni Delamarche.

— Nici nu mă gîndesc, răspunse Karl. — Sînt fericit că plec şi nu mai vreau să am de-a face cu nici unul din voi. Un singur lucru mai vreau să vă spun : m-aţi învinuit că posed bani şi că i-am ascuns de voi. Admiţînd că ar fi aşa, oare nu-i motivată atitudinea mea faţă de nişte oameni pe care nu-i cunoşti decît de cîteva ore? ! Şi purtarea voastră de acum nu justifică oare această atitudine a mea? !

— Stai liniştit, îi spuse Delamarche lui Robinson, deşi acesta nu făcu vreo mişcare.

Îl întrebă apoi pe Karl.

— Pentru că ești nerușinat de sincer și pentru că ne aflăm între noi, hai să împingem și mai departe această sinceritate: mărturisește-ne de ce vrei să mergi la hotel.

Karl trebui să facă un salt, pășind peste cufăr, atît de mult se apropiase Delamarche, care dădu cufărul mai laoparte, înaintă și călcă pe un plastron alb, rămas în iarbă; își repetă întrebarea.

În loc de răspuns, se pomeniră cu un om cu lanternă, care urca dinspre șosea drept spre ei. Era un chelner de la hotel. De îndată ce îl zări pe Karl zise:

— Vă caut de aproape o jumătate de oră. Am bătut toate povîrnișurile pe ambele părți ale șoselei. Doamna bucătăreasă-șefă vă transmite că are neapărată nevoie de coșul pe care vi l-a împrumutat.

— Este aici, spuse Karl gîtuît de emoție.

Delamarche și Robinson se retraseră cu o falsă modestie, așa cum făceau întotdeauna de față cu un străin mai de soi. Chelnerul luă coșul și zise:

— Doamna bucătăreasă-șefă vă mai întreabă dacă nu v-ați răzgîndit și nu doriți să dormiți totuși la hotel. Și cei doi domni sînt bineveniți dacă doriți să-i luați cu dumneavoastră. Paturile sînt deja pregătite. Noaptea e călduroasă, însă aici, pe pantă, este destul de periculos să dormi, căci apar nu o dată niște șerpi.

— Pentru că doamna bucătăreasă-șefă este atît de amabilă, voi primi invitația, vorbi Karl, așteptînd să se pronunțe camarazii lui.

Dar Robinson adăsta năuc, iar Delamarche se uita la stele cu mîinile în buzunare. Amîndoi contau, se înțelege, că tînărul îi va lua cu el.

— În acest caz, continuă chelnerul, am ordin să vă conduc la hotel și să vă duc valiza.

— Mai așteptați o clipă, se rugă Karl și se aplecă pentru a culege cele cîteva lucruri care mai zăceau pe jos și a le pune în cufăr.

Dar se ridică brusc. Lipsea fotografia. Aceasta se aflase în cufăr, deasupra lucrurilor sale; nu se mai găsea nicăieri. Nimic nu lipsea afară de fotografie.

— Nu găsesc fotografia, i se adresă el lui Delamarche, cumva rugător.

— Care fotografie? întrebă acesta.

— Fotografia părinților mei, zise Karl.

— Noi nu am văzut nici o fotografie, se miră Delamarche.

— Nu a fost nici o fotografie în valiză, domnule Rossmann, confirmă și Robinson la rîndul său.

— Este nemaipomenit, exclamă Karl și privirile sale, care păreau a cere milă, îl făcură pe chelner să se apropie.

— Fotografia era aici, deasupra, și acum nu mai este. O ! cum de v-a dat prin cap să faceți gluma aceasta cu valiza !?

— E vorba de o neînțelegere, interveni Delamarche, în cufăr nu era nici o fotografie.

— Pentru mine fotografia asta valorează mai mult decât tot ce am în valiză, îl informă Karl pe chelnerul care umbla prin iarbă căutînd.

— Nimic n-o poate înlocui, nu mai pot să-mi procur alta.

Cînd chelnerul se opri locului, fără speranțe de a găsi ceva, Karl îi spuse :

— Era singura fotografie a părinților mei pe care o aveam.

Drept replică, chelnerul propuse cu voce tare, direct și fără menajamente :

— Poate ar fi nimerit să controlăm și buzunarele domnilor.

— Exact, fu imediat de acord Karl. Eu trebuie să găsesc fotografia. Înainte de a căuta însă prin buzunare, mai declar că acela care îmi restituie fotografia de bună voie, va obține cufărul meu cu tot ceea ce conține acesta.

După o clipă de tăcere generală, Karl îi zise chelnerului :

— Camarazii mei vor, așadar, să fie căutați în buzunare. Ei, bine, promit aceluia în buzunarul căruia voi găsi fotografia, că-i voi da cufărul cu tot ce are acesta. Mai mult ce aș putea să fac ?

Chelnerul se apucă îndată să-l percheziționeze pe Delamarche, care îi părea un tip mai dificil decât Robinson, pe care-l lăsă în sarcina lui Karl, căruia îi atrase atenția că trebuiau percheziționați amîndoi în același timp pentru ca vreunul dintre ei să nu aibă posibilitatea să ascundă fotografia. Cum puse mîna pe Robinson, Karl găsi în buzunarul acestuia una din cravatele sale, dar nu i-o luă, ba îi strigă chelnerului următoarele :

— Orice ați găsi asupra lui Delamarche, lăsați-i vă rog, lăsați-i totul. Nu vreau nimic decât fotografia, numai fotografia.

În timp ce scotocea prin buzunarele de la piept, Karl atinse corpul fierbinte și gras al lui Robinson și i se păru că îl nedreptățește cumplit pe camaradul său. Dorea ca povestea să se isprăvească odată. De altfel totul era zadarnic. Fotografia nu se găsi nici la Robinson și nici la Delamarche.

— Nu e nimic de făcut, zise chelnerul.

— Probabil că au rupt fotografia bucățele și au aruncat-o, presupuse Karl. — Credeam că-mi sînt prieteni, dar în ascuns, nu voiau decât să-mi facă rău; nu atît Robinson — acestuia nici nu cred că i-ar fi dat prin minte că fotografia are o asemenea valoare pentru mine — îl bănuiesc mai degrabă pe Delamarche.

Karl nu-l mai vedea decât pe chelner și lanterna acestuia, care arunca un cerc restrîns de lumină, în timp ce toate celelalte, inclusiv Delamarche și Robinson, erau cufundate în beznă.

Nici nu mai putea fi vorba ca cei doi să mai poată veni la hotel. Chelnerul luă cufărul pe umăr, Karl apucă coșul de pai și porniră spre hotel. Ajuns în șosea, Karl refuză să se mai gîndească la ceva anume, se opri locului și strigă în noapte:

— Hei, dacă totuși unul dintre voi mai are fotografia și vrea să mi-o aducă la hotel, va beneficia de cufărul meu; jur că nu-l voi denunța.

Nici un răspuns nu ajunsese pînă jos; fu recepționată o fărîmă de cuvînt, un început de strigăt al lui Robinson, căruia evident că Delamarche îi astupase imediat gura. Karl mai aștepta un răstimp spre a se convinge dacă acolo sus cineva nu-și schimbă cumva decizia. Mai strigă, în două rînduri, distinct:

— Eu n-am plecat încă; sînt aici !

Nu se auzi însă nimic; o piatră doar se rostogoli de-a lungul povîrniișului, fie întîmplător, fie prin nefericitul bîjbîit al mîinilor unuia care voia să lovească și lovitura aceea avea să cadă în gol.

HOTEL OCCIDENTAL

Ajuns la hotel, Karl fu introdus într-un fel de birou unde bucătăreasa-șefă dicta ceva unei tinere dactilografe, direct în mașină, uitîndu-se într-un caiet de notițe. Dictarea, foarte precisă, scrisul sacadat la mașină, cu atingerea fină a clapelor, umpleau încăperea aceea, încît tic-tacul ceasului de perete — era cam unsprezece și jumătate — putea fi doar rareori deslușit.

— Așa ! spuse bucătăreasa-șefă și închise caietul de notițe.

Dactilografa sări în picioare și, fără a-și lua ochii de la Karl, închise cu un gest mecanic capacul de lemn peste mașina de scris. Avea aerul unei școlărițe; halatul, care îi era călcat cu multă grijă, era ușor evazat la umăr, coafura avea pieptănătură înaltă, încît, ținînd cont de aceste amănunte, te mirai să descoperi în cele din urmă un obraz plin de seriozitate. După ce se înclină întîi spre bucătăreasa-șefă, apoi spre Karl, ea se îndepărtă. Instinctiv, Karl aruncă o privire interogativă către bucătăreasa-șefă.

— E frumos din partea dumitale că ai venit, zise bucătăreasa-șefă. Dar unde își sînt camarazii ?

— Nu i-am luat cu mine, spuse Karl.

— Pornesc probabil la drum în zori, presupuse bucătăreasa-șefă, vrînd să găsească o oarecare explicație.

«Nu-și închipuie oare că plec cu ei?» se întrebă Karl și pentru a exclude orice dubiu, spuse:

— Ne-am despărțit certați.

Bucătăreasa-șefă avea aerul de a primi aceste cuvinte drept o veste plăcută.

— Ești liber, așadar? vru ea să știe.

— Da, sînt liber, afirmă Karl, fapt care-i păru cu totul lipsit de importanță.

— Spune-mi, nu ai vrea să te angajezi la acest hotel? întrebă bucătăreasa-șefă.

— Cu multă plăcere, zise Karl, dar nu mă pricep aproape la nimic. De pildă, nici nu știu să scriu la mașină.

— Nu-i ăsta lucrul cel mai însemnat, spuse bucătăreasa-șefă.— Deocamdată și s-ar încredința doar un post de mică importanță, după care ar trebui să te străduiești să avansezi cu timpul, prin hărnicie și ascultare. Oricum, sînt de părere că ar fi mai bine și mai potrivit pentru dumneata să te stabilești undeva, decît să colinzi prin lume. Nu pari a fi destinat să duci o asemenea viață.

«Parcă ar vorbi unchiul meu», își spuse Karl, aprobînd printr-o înclinare a capului. Își aminti însă că tocmai el, care era înconjurat de atîta grijă, nici nu se prezentase încă:

— Mă numesc Karl Rossmann.

— Ești german, nu-i așa?

— Da, confirmă Karl, sînt venit de curînd în America.

— De unde ești de origine?

— Din Boemia, de la Praga, răspunse Karl.

— la te uită ! exclamă bucătăreasa-șefă într-o germană cu un puternic accent englezesc și își aruncă brațele în sus de mirare.— Înseamnă că sîntem concetățeni; mă numesc Grete Mitzelbach și sînt din Viena. Cunosc la perfecție Praga; trebuie să știi că am fost timp de șase luni în serviciu la localul «La gîsca aurie», din piața Venceslav. Ce zici de această coincidență !

— Cînd s-a întîmplat asta? întrebă Karl.

— Au trecut de-atunci mulți, foarte mulți ani.

— Vechiul local «La gîsca aurie» a fost demolat în urmă cu doi ani, o informă Karl.

— Da, se prea poate, vorbi bucătăreasa-șefă, dusă cu gîndul la timpurile trecute.

Dar se învioră din nou și, apucînd mîinile lui Karl, exclamă:

— Acum, că te știu concetățean de-al meu, nu-ți dau drumul cu nici un preț. Sper că n-ai de gînd să-mi faci una ca asta. N-ai vrea,

bunăoară, să te faci liftier? Un singur «da» și te poți considera ca și angajat. Umblînd prin lume ai aflat, desigur, că un asemenea post nu se găsește pe toate drumurile; este cel mai nimerit început de carieră pe care și-l poate visa cineva. Vii în contact cu toții clienții, ești mereu văzut, și se încredințează mici comisioane; pe scurt, în fiecare zi îți se oferă șansa de a pune mîna pe un post mai bun. De rest, lasă că mă ocup eu.

— Mi-ar place să devin liftier, afirmă Karl după ce se gîndi puțin.

Ar fi fost o mare prostie să dea cu piciorul unui post de liftier pentru simplul motiv că el absolvise cinci clase gimnaziale. Aici, în America, ar fi trebuit mai curînd să se rușineze de aceste cinci clase ale lui. Fapt e că lui Karl îi plăcuseră dintotdeauna liftierii, pe care îi considera podoaba unui hotel.

— Se cer oare cunoștințe de limbi străine pentru acest post? se interesă Karl.

— Vorbești limba germană și o engleză corectă; asta ajunge cu prisosință.

— Engleza am deprins-o în cele două luni și jumătate, de cînd mă aflu în America, spuse Karl, gîndind că n-are de ce să treacă sub tăcere singurul său atû.

— Acest lucru pledează în favoarea dumitale, zise bucătăreasa-șefă. Îmi aduc aminte de greutățile pe care le-am întîmpinat eu cu privire la însușirea limbii engleze. Asta se întîmpla, bineînțeles, acum treizeci de ani. Am vorbit despre acest lucru chiar ieri, fiind aniversarea mea de cincizeci de ani, și femeia zîmbi, căutînd să citească pe figura lui Karl ce impresie îi produce o asemenea venerabilă vîrstă.

— E cazul să vă uez mult noroc, o felicită Karl.

— De noroc are omul nevoie întotdeauna, spuse ea, dîndu-i mîna, și aproape că se întristă rostind vechea expresie din patria ei; îi venise în minte pentru că vorbea limba germană.

— Dar te rețin, exclamă ea. — Probabil că ești foarte obosit și, la urma urmei, putem vorbi despre toate acestea în timpul zilei. Bucuria de a fi găsit un concetățean mă face să-mi pierd capul. Poftim cu mine, te voi conduce în camera dumitale.

— Mai am o rugămintă, doamnă bucătăreasă-șefă, vorbi Karl, zărind telefonul de pe masă. — E foarte probabil ca mîine, poate chiar foarte dervreme, camarazii mei să-mi aducă o fotografie de care am neapărată nevoie. Ați avea amabilitatea să telefonați portarului să-i trimită pe acești oameni la mine ori să mă cheme?

— Desigur, promise bucătăreasa-șefă. N-ar fi oare mai simplu s-o ia chiar el în primire? Despre ce fel de fotografie e vorba, dacă nu sînt indiscretă?

— Este fotografia părinților mei, zise Karl. Și trebuie să vorbesc negreșit personal cu acești oameni.

Bucătăreasa-șefă nu mai spuse nimic, îi telefonă portarului și-i dădu respectiva dispoziție, numind camera 536 drept camera lui Karl.

Trecură printr-o ușă opusă intrării principale și ajunseră într-un coridor unde un mic liftier dormea de-anpicioarele, rezemat de grila unui ascensor.

— Putem să pornim și singuri ascensorul, zise în șoaptă bucătăreasa-șefă, și îl invită pe Karl să intre în ascensor.

— Să lucrezi zece până la douăsprezece ore e totuși prea mult pentru un asemenea băiețuș, comentă ea în timp ce urcau. Există lucruri destul de ciudate în America. Acest băiețel, de pildă e venit abia de șase luni în America, împreună cu părinții săi și este italian. Te uiți la el și ai zice că nu mai poate suporta această muncă. Are pomeții ieșiți, adoarme în timpul serviciului, deși este foarte săritor la treabă; dar mai trebuie să suporte acest trai încă șase luni, fie aici, fie în altă parte a Americii, răzbind — cu chiu cu vai — prin toate greutatețile, spre a deveni în cinci ani, un bărbat în toată puterea cuvîntului. Exemple de acest fel aș putea să-ți istorisesc ore în șir fără a face nici o referire la persoana dumitale, care ești un băiat voinic; ai șaptesprezece ani, am ghicit bine?

— Împlinesc luna viitoare șaisprezece, răspunse Karl.

— Numai șaisprezece? se miră bucătăreasa șefă. Atunci, înainte, cu curaj!

Ajunseră, și Karl fu condus într-o încăpere care, fiind mansardată, avea un perete oblic; dar era foarte prietenoasă și era iluminată de două becuri.

— Să nu te sperie aranjamentul, îi puse în vedere bucătăreasa-șefă. Asta nu-i de fapt, o cameră de hotel, ci una din odăile locuinței mele; am la dispoziție trei încăperi, așa că nu mă deranjezi din nici un punct de vedere. Voi încuia ușa care comunică dincolo ca să te simți cât mai în largul dumitale. Mîine, în calitate de angajat al hotelului, vei primi, desigur, o cămăruță care îți va aparține. Dacă ai fi venit însoțit de camarazii dumitale, aș fi dat ordin să vi se pregătească paturi în dormitorul comun al salariaților; cum însă te afli singur, mă gîndesc că e mai convenabil să stai aici, chiar dacă nu-ți pot oferi decît o canapea. Și acum, îți doresc somn plăcut spre a te fortifica pentru serviciul dumitale care în prima zi încă nu va fi prea obositor.

— Vă mulțumesc mult pentru amabilitatea dumneavoastră.

— Ia stai o clipă, vorbi ea oprindu-se în pragul ușii. — Ești în pericol de a fi trezit mîine foarte devreme.

Se apropie de una din ușile laterale ale camerei, bătu în ea și strigă :
«Tereza !»

— Da, doamnă bucătăreasă-șefă, se auzi vocea micuței dactilografe.

— Când mă trezești dimineața te rog să treci prin culuar, pentru că aici în cameră doarme un musafir. E frînt de oboseală, și, zîmbindu-i lui Karl, crezu potrivit s-o întrebe pe Tereza : — M-ai înțeles?

— Da, doamnă bucătăreasă-șefă.

— Atunci, noapte bună.

— Noapte bună vă doresc și eu.

— Adevărul e că dorm foarte prost de cîțiva ani încoace, se plînsese bucătăreasa-șefă. Acum — ce să zic? — sînt mulțumită de postul pe care îl am și, în consecință, n-ar mai trebui să am nici un fel de griji. Posibil ca urmele grijilor de odinioară să-mi dea aceste insomnii. Sînt fericită cînd izbutesc să adorm pe la orele trei dimineață. Dar, trebuind să fiu la datorie la orele cinci sau cel tîrziu cinci și jumătate, e nevoie să fiu trezită și încă cu destule menajamente spre a nu deveni mai nervoasă decît sînt. Mă trezește Tereza. Ți-am împuiat capul cu o mie de lucruri și tot mai stau locului. Noapte bună !

În ciuda corpolenței sale, bucătăreasa-șefă aproape că o zbughi din cameră.

Karl era bucuros că va putea dormi; ziua fusese istovitoare. Nu și-ar fi putut dori o ambianță mai plăcută pentru un somn lung și nestingherit. Odaia nu era destinată pentru un dormitor propriu-zis, era mai degrabă un mic salon, sau mai bine zis camera de primire a bucătăresei-șefe; un lavabou fusese introdus aici special pentru el, însă Karl nu se simți cîtuși de puțin un intrus, ci ca un musafir foarte bine primit. Cufărul său, aflat la îndemînă, nu mai fusese de mult în așa siguranță. Pe un scrin cu despărțituri mobile, acoperit cu un milieugros de lînă, lucrat în ochiuri mari, se aflau diverse fotografii înrămate. Examinîndu-și odaia, Karl se opri în fața fotografiilor și le privi. Majoritatea erau vechi și reprezentau în genere fete tinere îmbrăcate în rochii demodate și inco-mode, cu pălării mici și înalte, cocoțate în creștetul capului; se propteau cu dreapta în umbrelă, și, în ciuda faptului că se aflau față cu cel care le privea, aveau aerul că se sustrag oricărui ochi indiscret. Printre fotografiile cu bărbați, Karl remarcă mai ales una — aceea a unui tînăr soldat care-și așezase chipiul pe o mesuță, înțepenit țăntoș, cu părul vîlvoi și negru, părăind că-și stăpînește greu un zîmbet superior. Nasturii uniforme sale fuseseră auriți ulterior, direct pe fotografie. Fotografiile erau, nu încapă îndoială, originare din Europa; Karl s-ar fi putut convinge foarte ușor citind cele scrise pe dosul acelor fotografii înrămate, însă nu voia să pună mîna pe ele. Așa cum erau așezate aceste fotografii, ar

fi putut să-și așeze și el fotografia părinților în camera pe care avea să o stăpânească în viitor.

Se spală zdravăn pe tot corpul, avînd grijă să se miște cît mai ușor spre a nu-și trezi vecina, apoi se întinse pe canapea, stăpînit de plăcuta senzație premergătoare somnului, cînd i se păru că aude ușoare bătăi în ușă.

Nu-și putu da seama despre care ușă era vorba, și nu era exclus să fie un zgomot oarecare, mai ales că acesta nu se mai repetă imediat și Karl era pe punctul de a adormi, cînd zgomotul se auzi din nou. Nu mai încăpea îndoială că bătăile se auzeau dinspre ușa dactilografei. Karl fugi în vîrfurile picioarelor pînă la ușă și, spre a nu-și trezi vecina, în caz că aceasta ar fi adormit, întrebă cu voce scăzută:

— Ce doriți?

Răspunsul veni prompt și pe același ton scăzut.

— Nu ați vrea să-mi deschideți ușa? cheia e de partea dvs.

— O clipă, vă rog, vorbi Karl. Trebuie să mă îmbrac mai întîi.

După o mică pauză auzi:

— Nu-i nevoie. Deschideți ușa și vîrîți-vă în pat; am să aștept nițel.

— Bine, conveni Karl și făcu ceea ce i se spusese, însă nu uită să aprindă și becul.

— M-am și culcat, vorbi el puțin mai tare.

Mica dactilografă intră imediat, venind din camera ei, unde era întunec; se afla îmbrăcată la fel ca înainte și se vedea cît de colo că nici nu avusese de gînd să meargă la culcare.

— Vă rog mult să mă iertați, zise ea aplecîndu-se asupra divanului în care se afla Karl. Și vă rog să nu mă trădați. Nici nu am de gînd să vă deranjez prea mult, știu că sînteți frînt de oboseală.

— Nu-i chiar atît de tragic, o corectă Karl. Dar poate că ar fi fost totuși bine să mă fi îmbrăcat.

Era nevoie să stea lungit spre a se putea acoperi pînă la gît, căci nu avea pe el cămașă de noapte.

— Nu întîrziu decît o clipă, se dezvinovăți ea și întinse mîna pentru a lua un scaun. — Pot să mă așed aproape de canapea?

Karl dădu din cap aprobativ și ea se așeză atît de aproape de canapea, încît Karl fu silit să se retragă la perete pentru a o putea privi. Fata avea un obraz rotund, trăsături regulate, doar fruntea îi era neobișnuit de înaltă, însă putea fi o simplă impresie datorită coafurii care nu i se potrivea. Îmbrăcămintea ei era foarte curată și îngrijită. În mîna stîngă mototolea o batistă.

— Veți rămîne mult timp aici? întrebă ea.

— Încă nu știu exact, fu răspunsul lui Karl. Cred totuși că voi rămîne.

— Ar fi grozav, zise ea și își trecu batista peste obraz. — Mă simt aici atît de singură.

— Mă miră acest lucru, se îndoi Karl. — Doamna bucătăreasă-șefă este, văd, foarte prietenoasă cu dumneavoastră. Nici nu vă tratează ca pe o salariată. Aveam impresia că sînteți rude.

— O, nu ! negă fata. Mă numesc Tereza Berchtold și sînt din Pomerania.

Se prezentă și Karl. Ea-l privi pentru prima oară direct în luminile ochilor, ca și cum prin această prezentare Karl s-ar fi înstrăinat un pic. Se așternu o clipă de tăccere, după care ea vorbi așa :

— Nu trebuie să vă închipuiți că sînt o nerecunoscătoare. Fără ajutorul doamnei bucătărese-șefe aș fi azi într-o situație mult mai proastă. Pe vremuri am fost fată de bucătărie aici, în acest hotel; eram în mare pericol de a fi concediată, deoarece nu aveam forța necesară pentru o asemenea muncă grea. Pretențiile sînt mari aici. O fată de la bucătărie a leșinat acum o lună de oboseală și a zăcut patrusprezece zile la spital. Nici eu nu sînt prea rezistentă, căci am suferit mult în copilărie și din această pricină nu m-am dezvoltat cum ar fi trebuit. Bănuiesc că nici nu ați crede că am împlinit vîrsta de optsprezece ani. Acum însă am început să mai prind puteri.

— Serviciul trebuie să fie foarte obositor aici, își dădu Karl cu părerea. — Jos am văzut un mic liftier care dormea de-anpicioarele.

— Băieții de la ascensoare au totuși soarta cea mai acceptabilă, afirmă ea. Aceștia cîștigă frumos prin bacșipurile pe care le iau, iar de muncit nu muncesc nici pe departe cît cei de la bucătărie. În ce mă privește, am avut un mare noroc. Doamna bucătăreasă-șefă a avut odată nevoie de o fată care să-i pregătească șervetele pentru un banchet și a chemat o fată de jos de la bucătărie, unde există aproape cincizeci de fete; m-am nimerit eu și doamna bucătăreasă-șefă a fost mulțumită de serviciile mele, pentru că întotdeauna am fost foarte pricepută la aranjatul șervetelor. Așa m-a păstrat în preajma ei și m-a format, cu timpul, pentru funcția de secretară. Așa mi s-a întîmplat să învăț foarte multe.

— Este oare atît de mult de scris pe aici? întrebă Karl.

— Vai, extrem de mult, răspunse ea. — Probabil că nici nu vă puteți da seama de acest lucru. Am lucrat și azi — ați văzut doar — pînă la orele unsprezece și jumătate și nici măcar nu e o zi de vîrf. Bineînțeles că nu scriu tot timpul, însă am de făcut și numeroase tîrguieli în oraș.

— Cum îi zice acestui oraș?, întrebă Karl.

— Nu știți ? se miră ea. — Ramses.

— Este un oraș mare? se interesă Karl.

— Foarte mare, afirmă ea. — Nu-mi place să umblu prin el. Dar nu cumva vreți să dormiți acum?

— Nu, nu, negă Karl.— De altfel n-am aflat încă de ce ați intrat la mine.

— Pentru că nu am pe nimeni cu care să stau de vorbă. Nu sînt o smiorcăită, dar cînd cineva n-are nici un suflet pe lîngă sine, e fericit să se poată destăinui cuiva. V-am remarcat încă jos, în local; tocmai veneam s-o iau pe doamna bucătăreasă-șefă, cînd dînsa v-a condus în cămara cu alimente.

— Localul e respingător, se plînze Karl.

— Nu mă mai impresionează de fel, mărturisi ea. Dar voiam să spun că doamna bucătăreasă-șefă este la fel de bună cu mine cum a fost mama mea. Dar avem slujbe atît de deosebite ca importanță, încît n-am cum să discut mai liber cu ea. Printre fetele de la bucătărie am avut cîndva prietene bune, însă acestea au plecat, iar pe noile venite nu le cunosc mai deloc. Uneori am chiar impresia că actuala mea muncă mă obosește mai mult decît cea de odinioară; adevărul e că nu mă mai țin de treabă ca înainte și că doamna bucătăreasă-șefă mă tolerează în postul acesta din milă. Îți trebuie de fapt o pregătire școlară mai ca lumea spre a putea deveni secretară. Păcătuiesc, vorbind astfel, însă mi-e frică să nu înnebunesc odată și odată. Dar, vai, pentru numele lui Dumnezeu ! tresări ea deodată, năpustindu-se asupra lui Karl, care avea brațele sub pătură și îi puse o mîină acestuia pe umăr, rugător. Nu trebuie să spunei un cuvînt despre toate acestea doamnei bucătărese-șefe; altminteri sînt definitiv pierdută. Dacă necazurilor pe care i le pricinuiesc în muncă le-aș adăuga și o durere ca aceasta, aș fi într-adevăr o mizerabilă !

— Bineînțeles că nu voi scoate o vorbă, o asigură Karl.

— Atunci e în regulă, se liniști fata. Și vă rog să nu plecați nicăieri de aici. Aș fi fericită să rămîneți aici și să ne împrietenim. Îndată ce v-am zărit am avut încredere în dumneavoastră cu toate astea — o să vedeți acum ce rea sînt — mi-a fost teamă că doamna bucătăreasă-șefă v-ar putea numi în postul de secretar, cu prețul concedierii mele. Stînd aici de una singură în timp ce dumneavoastră erați jos în birou, am avut timp să mă gîndesc că, la urma urmei, ar fi chiar mai bine să-mi preluați atribuțiile deoarece sînteți, nu mă îndoiesc, mai priceput decît mine. De cumpărături la oraș m-aș putea ocupa eu în continuare, în caz că nu ați vrea să le preluați dumneavoastră. În rest, aș putea fi, se înțelege, de folos la bucătărie, mai ales că m-am mai înzdrăvenit.

— Lucrurile s-au și aranjat, o anunță Karl. Eu voi fi liftier și dumneavoastră rămîneți secretară. Dacă veți face însă cea mai ușoară aluzie despre planurile dumneavoastră doamnei bucătărese-șefe, cu regret, voi fi silit să dau în vileag tot ce mi-ați spus astăzi.

Acest fel de a vorbi o emoționă atât de tare pe Tereza încât se aruncă pe pat și, înfundându-și obrazul în așternuturi, începu să plîngă.

— Nu voi divulga nimic, admise Karl, dar nici dumneavoastră nu trebuie să scoateți o vorbă.

Karl nu mai putu rămîne ascuns sub pătură, îi mîngîie brațul ușor fără să poată găsi vreun cuvînt potrivit; se gîndi că viața de aici era într-adevăr amară și gata. Tereza se liniști însfîrșit, atîta cît să-i fie rușine de plînsul ei și îl privi pe Karl cu recunoștință; îl îndemnă să doarmă a doua zi pînă tîrziu, zicînd, că, dacă va avea timp, va veni pe la orele opt să-l trezească.

— Aveți o îndemînare specială de a trezi oamenii? voi să știe Karl.

— Da, mă pricep și eu la unele lucruri, îi aduse ea la cunoștință și — în semn de bun rămas — își lunecă mîna de-a lungul păturii care îl învelea, după care fugi în camera ei.

A doua zi, Karl ceru să înceapă imediat serviciul, deși bucătăreasa-șefă se gîndi să-i acorde o zi liberă pentru vizitarea orașului Ramses. Karl susținu sus și tare că va găsi timp pentru acest lucru altădată, deoarece nici un alt lucru nu putea fi mai important decît începerea serviciului. Mai pierduse el odată, fără vreun rost special, un alt gen de muncă, pe cînd se afla în Europa; acum avea ocazia să înceapă cariera de liftier — ce-i drept — la o vîrstă la care băieții mai de doamne-ajută abordează o muncă mai de soi. Karl era de părere că este foarte drept să-și înceapă cariera prin a fi liftier și mai era de părere că-i la fel de drept să se grăbească din răspuseri. În astfel de împrejurări, vizitarea orașului nu i-ar fi oferit nici o plăcere. Nu se putea decide nici pentru un drum mai scurt pe care i-l propusese Tereza. Îl obseda gîndul că ar putea avea soarta lui Delamarche și a lui Robinson dacă nu se va arăta harnic. Probă uniforma de liftier la croitorul hotelului. Era aspectuoasă, plină de efect, avea nasturi aurii și șnur cu fir, însă lui Karl îi era oarecum silă — pe la subsuori haina era rece și, pe deasupra, udă de sudoarea liftierului care o purtase anterior. Această uniformă trebuia lărgită, pe măsura lui Karl, îndeosebi la piept, pentru că toate cele zece uniforme care se aflau acolo îi erau, categoric, nepotrivite. Cu toată intervenția croitorului, care se dovedi necesară, și în ciuda faptului că acesta părea a fi foarte pedant, uniforma livrată mai luă de două ori drumul croitoriei, de unde se întoarse în exact cinci minute și Karl părăsi atelierul îmbrăcat ca liftier, cu pantalonii pe picior și haina foarte strîmtă. În ciuda faptului că meșterul era de altă părere; uniforma asta îl îmbia într-una pe Karl să facă exerciții de respirație, ca să știe dacă așa ceva mai e posibil.

Se înfățișă la administrator, sub a cărui ordine avea să intre. Acesta era un om frumos, svelt, cu un nas mare și părea să fie trecut de patru-

zeci de ani. Nu avu timp pentru cea mai sumară discuție și acesta îl sună pe un liftier care, întâmplător, era tocmai acela pe care-l văzuse Karl în ajun. Administratorul îl strigă: « Giacomo ! » și Karl află ulterior că acesta era prenumele lui; avea un nume greu de pronunțat din cauza accentului englez. Acest băiat primi ordinul să-l inițieze pe Karl în meseria de liftier, dar se dovedi atât de timid și grăbit, încât Karl nu putu înțelege nici puținele lucruri cu care trebuia să se deprindă. Giacomo era evident supărat deoarece, din cauza lui Karl, trebuia să părăsească serviciul de liftier, fiind trimis ajutor pe lângă femeile de serviciu, funcție care i se părea nedemnă după oarecari experiențe triste pe care le trecea sub tăcere. Pe Karl îl nedumeri faptul că în calitate de liftier nu avea altă treabă decât să pună ascensorul în mișcare printr-o simplă apăsare de buton, pe când reparațiile motorului cădeau exclusiv în sarcina mașiniștilor hotelului. Așa se explica faptul că de-a lungul a șase luni de serviciu, Giacomo nu văzuse nici mașinăria de la subsol și nici pe aceea din interiorul ascensorului, deși i-ar fi făcut multă plăcere, după cum declarase el însuși. Era în general un serviciu monoton și extenuant din cauza celor douăsprezece ore de lucru care se alternau, ba noaptea, ba ziua; Giacomo era de părere că nu se poate suporta așa ceva dacă nu izbutești să ațipești câteva minute stînd în picioare. Karl nu avu vreo părere privitor la asta, însă înțelese ușor că Giacomo își pierduse postul tocmai din pricina acestei obișnuințe.

Karl era foarte mulțumit că liftul de care se ocupa el nu era destinat decât clienților de la etajele superioare, încât nu avea de-a face cu bogătașii cei mai pretențioși. De altminteri această slujbă, departe de a-ți oferi posibilități multiple de instruire, ca în cazul altor servicii, nu era bună decât ca un început de carieră.

După întîia săptămînă, Karl își dădu seama că este întru totul apt pentru acest serviciu. Alăturile ascensorului său erau cele mai curate, făcute lună, și nici nu puteau fi comparate cu celelalte treizeci de ascensoare ale hotelului; foarte posibil că ar fi fost și mai strălucitoare dacă băiatul care făcea cu el serviciul pe același ascensor n-ar fi fost atât de molftu și dacă nu s-ar fi bazat, în nevrednicia lui, exclusiv pe hărnicia lui Karl. Acesta se numea Renell și era american get-beget, un băiat vanitos, cu ochi de culoare închisă, pielea netedă și obrajii cam trași. Avea o haină elegantă de oraș pe care o îmbrăca în serile sale libere cînd, ușor parfumat, se pregătea să ajungă în oraș. Uneori îl ruga pe Karl să-i țină locul, trebuind să lipsească « din motive familiare » și puțin îi păsa că înfățișarea sa dezmințe aceste pretexte. Karl îl simpatiza totuși și era bucuros să-l vadă pe Renell cum se oprește, în cîte una din aceste seri, în fața ascensorului, îmbrăcat cu hainele sale de oraș și cum se scuza

nițel, trecându-și mânușile dintr-o mână în alta, ca să dispară apoi pe coridor. Aceste înlocuiri trebuiau înțelese în sensul că îi sari cuiva în ajutor, gîndea Karl, fiind vorba de un coleg mai în vîrstă, și nicidecum să faci asemenea servicii la infinit. Era desigur obositor să stai într-una în ascensor, mai ales în orele de seară cînd goneai sus-jos aproape fără întrerupere.

Karl se obișnuia repede să se încline scurt și adînc, așa cum obișnuiesc liftierii, și învăța să prindă bacșiușul din zbor. Banul dispărea în buzunarul vestei sale și nimeni nu putea citi pe fața lui dacă era vorba de o sumă mai mare sau mai mică. În fața doamnelor deschidea ușa ascensorului cu un mic adaos curtenilor; și le urma încet, pentru că acestea intrau mai grijuliu decît bărbații, din pricina fustelor, a pălăriilor și a altor lucruri asemănătoare. Evoluînd printre etaje, Karl se obișnuia să stea cît mai discret, lipit de ușa ascensorului și cu spatele la călători, ținîndu-și mîna pe clanță ca, la momentul oportun, să poată smulge ușile dintr-odată, fără a supăra pe nimeni. Doar în cazul cînd vreun client îl bătea pe umăr pentru a-i cere o informație, Karl se întorcea repede, ca și cum s-ar fi așteptat la așa ceva, și răspundea vioi, cu voce tare. Nu o dată, în ciuda numărului mare de ascensoare, era o aglomerație atît de mare — îndeosebi după terminarea spectacolelor sau cînd soseau anumite trenuri exprese — încît Karl abia apuca să urce un rînd de pasageri că trebuia să gonească înapoi pentru a încărca alții care-l așteptau. El mai avea posibilitatea să accelereze viteza trăgînd de un cablu de sîrmă care trecea prin cutia ascensorului, lucru de fapt oprit de regulament și, după cîte se vorbea, chiar periculos. De față cu pasagerii, Karl nu-și permitea niciodată acest lucru, dar după ce aceștia părăseau cabina și pe cînd jos îl așteptau alți pasageri, Karl acționa fără menajamente, trăgea la cablu cu mișcări puternice, regulate, ca un adevărat marinar. Știa că și ceilalți liftieri procedează astfel, și nu voia ca clienții să fie acaparați de aceștia. Unii pasageri care locuiau timp mai îndelungat în hotel, lucru destul de obișnuit, îi dădeau a înțelege lui Karl, prin cîte un zîmbet, că îl recunoșteau drept liftierul lor. Acesta accepta cu un aer de seriozitate această amabilitate care-i făcea plăcere. Traficul era uneori mai redus și Karl avea răgazul să îndeplinească mici servicii speciale, cum ar fi, de pildă, acela de a aduce unui pasager care nu mai voia să urce pînă în cameră, un obiect oarecare uitat. Atunci Karl zbura de unul singur cu ascensorul său drag pînă sus, intra în camera străină unde i se înfățișau de cele mai multe ori obiecte ciudate, pe care nu le mai văzuse vreodată și care erau fie risipite, fie atîrnate în cuier; prindea în nări mirosul vreunui săpun străin, al unui parfum sau al unei ape de gură și, fără a mai zăbovi o secundă, se grăbea să se întoarcă cu obiectul cerut

deși — în majoritatea cazurilor — acesta îi era descris cu aproximație. Nu o dată era nevoit să refuze, cu părere de rău, servicii mai mari, pentru care erau destinați comisionari speciali și curieri; aceștia călătoreau, în interes de serviciu, pe biciclete și chiar pe motociclete. În anumite împrejurări, Karl putea să facă pe curierul de la cameră pînă la restaurant sau pînă în sălile de joc.

Ieșind din serviciu după o muncă de douăsprezece ore — trei zile lucra pînă la orele șase seara și alte trei pînă la șase dimineața — Karl era atît de istovit încît se vîra direct în pat, fără a se mai sinchisi de nimeni. Își avea patul în dormitorul comun al liftierilor. Doamna bucătăreasă-șefă, a cărei influență poate că nici nu era atît de mare cum crezuse în prima seară, se străduise să-i facă rost de o cămaruță separată și poate că ar fi reușit, însă era evident că întîmpină greutăți — aceasta telefonase în repetate rînduri șefului ei, administratorul acela atît de ocupat — drept care Karl se gîndi să renunțe și o convinse și pe bucătăreasa-șefă că e mai bine așa. Îi atrase atenția că nu dorește să fie invidiat de ceilalți băieți din pricina unei înlesniri pe care nu a dobîndit-o prin merite în muncă.

Dormitorul nu era, se înțelege, un lăcaș liniștit. Ținînd cont că fiecare își petrecea cele douăsprezece ore libere în chip diferit, adică mîncînd, dormind, distrîndu-se ori ocupîndu-se de cîștiguri lăturalnice, dormitorul era într-o continuă fierbere. Unii dormeau, trăgîndu-și păturile peste urechi spre a nu auzi nimic; dacă se întîmpla să-l trezești pe cîte unul, acesta răcnea atît de cumplit înspre cei cu gălăgia, încît se trezeau cu toții, oricît de adînc ar fi dormit. Aproape fiecare băiat avea cîte o pipă; obiectul era făcut pentru un oarecare lux. Karl își procurase și el o asemenea pipă, îndeletnicire în care găsi curînd plăcere. Cum însă în serviciu era interzis fumatul, fiecare își fuma luleaua în dormitor, pînă adormea. În consecință, din fiecare pat se înălța cîte un nor de fum și întreaga încăpere plutea în fumul general. Deși majoritatea își dăduseră acordul de principiu, era totuși imposibil de obținut ca lumina să ardă noaptea numai într-un capăt al dormitorului. Dacă intenția ar fi devenit fapt, cei care doreau să doarmă ar fi putut s-o facă în jumătatea întunecoasă a acelei încăperi (era o sală mare cu patruzeci de paturi) în timp ce în jumătatea iluminată ceilalți ar fi putut juca barbut ori cărți, ori să facă tot ce le trecea prin minte, avînd la dispoziție lumină electrică. Dacă patul unuia care ar fi voit să doarmă s-ar fi nimerit în zona iluminată, el s-ar fi putut culca oricînd într-unul din paturile libere situate în zona întunecoasă; întotdeauna se găseau suficiente paturi libere, și nimeni n-avea ceva de obiectat ca unul sau altul să se stabilească temporar acolo unde voia. Dar nu exista noapte în care să se respecte

un asemenea aranjament. De pildă, se găseau întotdeauna doi inși, care, după ce se folosiseră de întuneric pentru a dormi un timp, aveau odată chef să joace cărți pe o scîndură pusă de-a curmezișul între paturi și bineînțeles aprindeau becul cel mai apropiat, trezind astfel cu lumina orbitoare pe vecinul care dormea cu fața înspre ei. Acesta se mai întorcea un timp, de pe o parte pe alta și pînă la urmă, nu avea altă scăpare, decît să-și înceapă jocul său, aprinzînd, se înțelege, alt bec. Și astfel că toate lulelele fumegau din nou. Desigur că existau și de aceia care doreau să doarmă cu orice preț — de cele mai multe ori Karl se număra printre ei — și care în loc să-și culce capul pe pernă, îl acopereau cu perna sau și-l vîrau în ea; mai era oare cu puțință să dormi cînd vecinul tău cel mai apropiat se scula în miez de noapte și pleca nițel prin oraș, după distracții, înainte de începerea serviciului, și se spăla cu zgomot în ligheanul așezat la capătul patului tău, împrôșcînd cu apă, și își puneă cizmele, bocănînd și bătînd cu piciorul în podea să-i intre cît mai bine picioarele în încălțăminte — toți purtau cizme americane, care erau însă prea strîmte — și se trezea, în cele din urmă, că-i trebuie un nu știu ce fel de accesoriu al îmbrăcăminții, și ridica perna celui culcat și care, trezit de mult, nu aștepta altceva decît momentul în care să-i sară țandăra? ! De notat că mai toți erau băieți tineri, plini de vigoare, care nu pierdeau nici o ocazie de a se ocupa de activități atletice. Era firesc, deci, ca ori de cîte ori vreunul tresărea din somn, în miez de noapte, trezit de gălăgia infernală, să descopere pe podea, lîngă patul său, cel puțin doi inși încleștați într-o luptă greco-romană; în lumina orbitoare a becului puteau fi zăriți toți specialiștii acestei lupte stînd în capul oaselor pe paturile din jur, numai în cămăși și indispensabili. Odată, cu ocazia unui box nocturn, unul din luptători căzu peste Karl, care dormea; primul lucru pe care acesta îl văzu cînd deschise ochii era șuvoiul de sînge care curgea din nasul tînrului. Înainte de a putea întreprinde ceva, acesta murdărise tot așternutul. De multe ori Karl își petrecea toate cele douăsprezece ore libere încercînd să doarmă, deși era puternic tentat să participe la distracțiile celorlalți; i se părea însă că în viață toți au asupra lui un avantaj de timp și experiențe, ceea ce îl determina să compenseze acest avantaj prin muncă și oarecari sacrificii. Deși era animat de dorința de a munci în condiții optime, el nu se plînsese vreodată bucatăresei-șefe și nici Terezei, de atmosfera din dormitor; în definitiv, de aceleași neajunsuri aveau parte și ceilalți băieți, fără a se plînge vreunul în mod serios, și — la drept vorbind — tot chinul din dormitor ținea de atribuția de liftier, serviciu pe care-l primise cu recunoștință chiar din partea bucatăresei-șefe.

O dată pe săptămână se schimba tura și Karl dispunea de douăzeci și patru de ore libere, timp pe care și-l petrecea fie vizitînd-o o dată, de două ori, pe bucătăreasa-șefă, fie stînd de vorbă cu Tereza, ale cărei clipe libere le pîndea așteptînd în cîte-un ungher de culoar și, rareori, în camera acesteia. Uneori Karl o însoțea la cumpărăturile ei în oraș, care trebuiau isprăvite în mare grabă. Circulau aproape în fugă și Karl îi ducea sacoșă pînă la prima stație de metrou; drumul se termina într-o clipă, ca și cum metroul ar fi fost smuls de o forță necunoscută și propulsat în direcția voită, fără să opună rezistență, încît se pomeneau coborînd din el și urcînd în grabă scările; nu mai așteptau ascensorul care li se părea că merge prea încet. Ajungeau în piețele mari, de unde străzile se risipeau în formă de stea, dînd alt curs circulației, care era mai intensă acum și se distribuia radial; Karl și Tereza erau însă grăbiți, mergeau ținîndu-se unul de celălalt, intrau prin felurite birouri, curățătorii, depozite și magazine pentru comenzi care cereau răspundere deosebită și nu se puteau rezolva telefonic, ori pentru a face unele reclamații. Tereza observă că ajutorul lui Karl nu era de disprețuit, pentru că o serie de chestiuni le soluționau mult mai rapid. Însoțită fiind, Tereza nu mai avea de așteptat pînă s-o ia în seamă vînzătorii supra-aglomerăți, așa cum se întîmplase de atîtea ori. Karl se ducea atît la vînzător și își plimbă atît de stăruitor degetele pe tejghea pînă atrăgea atenția respectivului și obținea ceea ce dorea. Cu engleza sa, colorată de un ușor accent străin, își deschidea drum prin aglomerări compacte de oameni atunci cînd se adresa vînzătorilor; îi aborda pe aceștia fără ezitare, chiar atunci cînd ei se refugiau în locurile greu accesibile ale acelor magazine care se întindeau pe lungimi mari. Făcea toate acestea nu din trufie — ba chiar aprecia discuțiile în contradictoriu — dar simțea că poziția lui îi îngăduie o asemenea comportare, iar Hotelul Occidental era un client care nu putea fi nesocotit de nimeni; Tereza, la rîndul ei, simțea și ea nevoia să fie oarecum ocrotită, în ciuda experienței sale în domeniul comercial.

— Ar trebui să mă însoțiți mereu, îi mărturisea ea uneori, și rîdea fericită cînd se întorceau după vreo afacere pe care o încheiaseră în mod strălucit.

O lună și jumătate stătuse Karl la Ramses și în timpul acesta doar de trei ori o vizitase pe Tereza în cămăruța ei, unde stătuse timp mai îndelungat, cîteva ore. Odaia era, se înțelege, mai mică decît oricare din camerele bucătăresei-șefe; puținele lucruri care se găseau acolo erau îngrămădite cumva în preajma ferestrei, la vedere, însă avînd în minte imaginea deplorabilă a dormitorului comun, Karl era în măsură să aprecieze valoarea unei camere care îți aparține în exclusivitate și e relativ

liniștită. Deși nu-și exprimă în mod deschis aceste gânduri, Tereza observă cât de mult îi plăcea camera ei. Nu avea secrete față de el și nici nu ar fi putut avea vreunul, mai ales după vizita ei din prima seară. Tereza era copilul nelegitim al unui lustruitor de mobilă stabilit în America. După un timp a chemat-o din Pomerania pe soție împreună cu copilul lor și fie că i s-a părut că prin acest gest își îndeplinește toate îndatoririle, fie că s-a așteptat să sosească altcineva decât o femeie istovită de munci și un copil slăbănog — pe care îi și întâmpină, de altfel, la sosire, — el emigră, fără multe explicații în Canada. Cei rămași nu primiră scrisoare și vreo altă veste de la el, lucru oarecum de înțeles dacă ne gândim că în locuințele comune din estul New-York-ului mama și copilul erau două ființe pierdute, fără vreo șansă de a fi identificate.

Tereza povesti odată despre moartea mamei sale, în timp ce Karl stătea lângă ea și privea pe fereastră în stradă. Povesti cum într-o seară de iarnă se țineau de mână mama și fiica (pe atunci Tereza avea în jur de cinci ani) și alergau, fiecare cu bocceaua ei, de-a lungul străzilor pentru a găsi un adăpost pentru noapte; mama o ținuse la început de mână — era viscol și se înainta cu mare greutate — pînă îi înțepeni mîna, o scăpă pe Tereza și nu se mai uită în urmă, iar fetița fu nevoită să se agațe cu puteri proprii de fusta mamei sale. Tereza se împiedică de cîteva ori și căzu, însă mama ei mergea înainte, împinsă parcă de un duh neștiut. Cumplite sînt viscoalele ce se stîrnesc pe străzile lungi și drepte ale New-York-ului ! Karl nu le știe, nu, n-a petrecut încă nici o iarnă la New-York. Mergi contra vîntului care bate în rafale și obrajii își sînt într-una biciuiți de zăpadă și nu ești în stare să ții o clipă ochii deschiși și fugi fără să poți înainta, și situația este într-adevăr disperată. Un copil este, în asemenea împrejurări, avantajat față de un adult pentru că fuge prin vînt și un asemenea lucru îi face plăcere. Așa se întâmplă că Tereza nu putu să se arate destul de înțeleghătoare — era totuși un copil — și acum era ferm convinsă că dacă s-ar fi comportat mai inteligent în seara aceea, mama ei nu ar fi murit într-un mod atît de tragic. De două zile mama ei rămăsese fără lucru, nu mai avea nici un ban, ziua și-o petrecuseră fără să fi pus nimic în gură, iar în boccele duceau cîrpe nefolositoare, pe care, probabil din superstiție, nu îndrăznea să le arunce. Mamei i se promisese că va primi de lucru a doua zi la un șantier, însă — după cum singură îi mărturisi Terezei — îi era teamă că nu se va putea bucura de această binefacere, fiind sleită de puteri. În dimineața aceea vărsase mult sînge, lucru care îi speriasse pe trecători, și unica ei dorință fu să ajungă într-un loc călduros pentru a se odihni. Tocmai în seara aceea era cu neputință să găsească un loc oricît de modest. În caz că nu erau gonite încă de la poartă (sub a cărei boltă se mai fereau cît de cît de vremea

de afară), se năpusteau în clădire, străbăteau coridoare înguste și reci, ca de gheață, urcau etaj după etaj, parcurgeau terasele circulare ale curților interioare, băteau la nimereală în ușile oamenilor, ba ne îndrăznind să intre în vorbă cu nimeni, ba oprind pe oricine le ieșea în cale; o dată sau de două ori, mama își pierdu respirația, se așeză pe treptele unei intrări liniștite, o îmbrățișă pe Tereza — aceasta avu un gest de fereală — apoi o sărută apăsător, strivind-o cu buzele ei. Mai târziu, când Tereza înțelese că acestea fuseseră ultimele ei sărutări, nu putu pricepe cum de a putut fi atât de oarbă și n-a presimțit sfârșitul fatal — chiar copil fiind. Unele camere pe lângă care treceau aveau ușile deschise, emana de acolo un aer greu, cu vapori și fum, ca de la incendii, ca să apară, în cele din urmă, în cadrul ușii un individ oarecare și, fie prin tăcerea-i de piatră, fie printr-un cuvânt scurt, categoric, să arate că nu-i posibil să le dea găzduire. Depănându-și amintirile, Tereza ajunsese să creadă că mama ei nu se străduise în mod serios să găsească loc de dormit decât în primele ore; după miezul nopții nu a mai oprit pe nimeni, deși alergătura lor a continuat, cu mici întreruperi, pînă în zorii zilei, în timp ce porțile caselor și ușile apartamentelor — niciodată închise — le-ar fi putut înlesni să ajungă acolo unde era viață din belșug și unde erau oameni. Acum nu mergeau prea repede, își cheltuiau probabil ultimele puteri și înaintau în virtutea inerției. Tereza nici nu mai știa dacă de la miezul nopții pînă la orele cinci dimineața intraseră în douăzeci de case, în două, sau în una singură. Coridoarele acestor case erau croite după niște planuri abile vizînd economia de spațiu și neglijînd total posibilitatea de a te orienta. De cîte ori vor fi parcurs oare cele două făpturi aceleași coridoare ! Tereza își aminti, ca prin vis, că ieșiseră pe poarta unei case pe care o cutreieraseră și, ajunse în stradă, i se păru că se întorc de unde au plecat, că se năpustesc din nou în aceeași casă. Fetița era chinată de o suferință pe care nu o putea pricepe; o urma pe mamă, cînd tîrîta de mînă, cînd abandonată vădit, încît — lipsită de orice cuvînt de mîngîiere — aceasta era silită să se atîrne de fusta maternă. Mintea ei de copil, a Terezei, nu găsi altă explicație decât aceea că mama sa dorea să fugă, s-o părăsească. Asta o îndîrji pe Tereza și, chiar atunci cînd era dusă de mînă, ea apucă pentru orice eventualitate cu mîna cealaltă fustele mamei și urla de mama focului. Ea nu voia să fie abandonată între oamenii aceia care urcau cu pași grei treptele din fața lor sau între alții ca ei care soseau din urmă și, fiind pe serpentina scării, nu se zăreau încă, sau între oamenii de pe culoare care se certau în fața unei uși, împingîndu-se reciproc în cameră. Oameni beți cutreierau casa aceea cîntînd răgușit și cele două avură norocul să se strecoare pe lângă un asemenea grup și să scape cu bine. În tăria nopții,

cînd oamenii nu mai stau de veghe și nu-și mai apără atît de îndîrjit drepturile, mama cu fiica ar fi putut pătrunde într-unul din dormitoarele publice pe care le închiriau antreprenorii — pe lîngă cîteva dintre acestea trecuseră deja — dar Tereza nu avu de unde ști acest lucru, iar mama ei nu mai voia să se odihnească. Era o dimineață frumoasă de iarnă și cele două se rezemaseră de zidul unei case, unde probabil că, dacă au izbutit să pună pleoapă pe pleoapă, au și ațipit nițel. Mama, care observă că Tereza își pierduse bocceaua, se pregăti s-o bată pentru că nu fusese atentă, însă fiica nu auzi absolut nimic și nu simți vreo lovitură. Meraseră apoi de-a lungul străzilor care prindeau viață și mama voi să umble numai pe lîngă zid; traversară un pod și mama șterse cu mîna parapetul, adunînd roua, ca să ajungă, — în sfîrșit, — unde? (faptul i se păru atunci Terezei firesc, însă acum totul pare de neînțeles) — tocmai în fața clădirii unde mama urma să se prezinte în dimineața aceea pentru angajare. Terezei nu i se spuse dacă trebuia să aștepte sau să plece, dar aceasta înțelese că i se ordonă să aștepte, acest lucru fiindu-i mai la îndemînă. Tereza se așeză așadar pe o grămadă de cărămizi și o privi pe mama ei care își desfăcu bocceaua, scoase de acolo o cîrpă colorată și o înfășură peste basmaua pe care o purtase în timpul nopții. Tereza era prea obosită pentru a se mai gîndi să-i sară mamei sale în ajutor. Fără să se prezinte la cabina șefului de lucrări, cum era obiceiul, și fără să întrebe pe cineva ceva, mama se urcă pe o scară, ca și cum ar fi știut deja ce muncă i se încredințează. Pe Tereza o miră acest lucru deoarece salahoarele erau folosite doar la stingerea varului, căratul cărămizilor înspre cei ce construiesc zidul și alte munci simple. Crezu chiar că mama ei dorea să îndeplinească în ziua aceea o muncă mai bine retribuită și, adormită cum era, îi zîmbi, urmărind-o cu privirile. Zidurile acelei construcții nu erau înalte, erau la nivelul parterului, deși schelele care prefigurau viitoarea clădire, se înălțau spre albastrul cerului, sugerînd dimensiunile lucrării. Acolo sus, mama îi ocoli grijuliu pe zidarii care așterneau cărămidă peste cărămidă și care — ciudat — încă nu se decisersă s-o certe; precaută, ea se sprijini de o stînghie care era un fel de parapet, în timp ce jos, Tereza era buimăcită și se minună de această îndemînare a mamei sale care părea să-i adreseze o privire plină de dragoste. Depăși apoi o grămăjoară de cărămizi, dincolo de care parapetul se isprăvea brusc ca, de altfel, și puntea suspendată pe care se putea circula; nu ținu cont de toate acestea, se apropie de cărămizile puse una peste alta, deveni tot mai nesigură, le răsturnă apoi și, depășindu-le, căzu în adîncuri. Pe urmele ei se rostogoliră o mulțime de cărămizi, după care se mai desprinse de undeva o scîndură grea care se prăbuși peste ea trosnind. Ultima aducere aminte a Terezei cu privire la

mama ei era această imagine; se afla întinsă pe pământ, cu picioarele desfăcute, îmbrăcată în fusta cu pătrățele pe care o avea încă din Pomerania și era aproape în întregime acoperită de scândura aceea grosolană. Mai ținea minte oamenii care veniseră în fugă din toate părțile și imaginea unui individ aflat sus, pe construcție, de unde țipa furios.

Se făcuse târziu când Tereza își termină povestirea. Ea relatase totul amănunțit, așa cum avea obiceiul, stăruise tocmai asupra episoadelor mai puțin emoționante, ca de pildă descrierea schelei care suia în ceruri. Își amintea în cele mai mici amănunte tot ceea ce se întâmplase în urmă cu zece ani și pentru că ultima imagine era aceea a mamei care se ivise deasupra zidului în construcție, ar fi vrut s-o rețină; era, de altfel, și momentul care încheia viața mamei sale. Cum nu izbutea să transmită destul de deslușit prietenului ei acest moment, voia să mai revină în finalul povestirii asupra lui, dar se opri, își ascunse fața în palme și nu mai scoase un cuvânt.

În cămăruța Terezei se petrecură însă și clipe vesele. La întâia sa vizită Karl descoperise acolo o carte de corespondență comercială pe care, la rugămintea lui, Tereza i-o împrumută. După cum se înțelesesă, Karl urma să rezolve temele pe care le cuprindea această lucrare și să le prezinte apoi spre corectare Terezei, care era familiarizată cu respectiva carte în măsura în care aceasta se dovedea utilă în modestele ei lucrări. În dormitor, Karl își petrecea nopțile stînd în pat, cu vată în urechi, răsucindu-se ba pe o parte, ba pe alta, spre a nu amorti și citea din această carte; mîzgălea temele într-un caietel cu stiloul pe care îl primise de la bucătăreasa-șefă, drept recompensă pentru că îi întocmise acesteia un inventar detaliat, foarte practic și foarte curat scris. Reuși să înlăture de cele mai multe ori deranjul pe care i-l pricinuiau ceilalți băieți prin șiretlicul de a le cere sfaturi privind limba engleză, încît aceștia se plictisiră pînă la urmă, și îl lăsară în pace. Karl se miră tot mai mult de faptul că ceilalți păreau a fi împăcați cu situația lor, ignorau caracterul provizoriu al acestei ocupații pe care o exercitau — liftieri nu se admiteau peste douăzeci de ani — și nu se arătau grăbiți să ia vreo hotărîre cu privire la viitoarea lor meserie. Spre deosebire de bunul obicei al lui Karl, ceilalți nu citeau decît romane polițiste, niște cărțuții făcute ferfeniță care circulau din pat în pat. Cu prilejul micilor lor întîlniri, Tereza corecta extrem de grijulie temele lui Karl și se iscau atunci păreri contradictorii. Karl cită în sprijinul său pe un profesor pe care îl știa de la New-York, însă opiniile acestuia contau tot atît de puțin în ochii Terezei cît contau și opiniile gramaticale ale liftierilor. Lua stiloul din mîna lui Karl și ștergea acolo unde era convinsă că acesta greșise. Deși în afara Terezei nici o autoritate nu avea să mai vadă aceste teme,

Karl revenea asupra pasajelor controversate, întârea ștersăturile Terezei. De cîteva ori veni și bucătăreasa-șefă și susținu invariabil părerile Terezei, lucru explicabil dacă ne gîndim că aceasta îi era secretară. În același timp însă, bucătăreasa-șefă împăca pe toată lumea, pentru că pregătea ceai, aducea prăjituri și Karl era rugat să povestească despre Europa; era mereu întrerupt de bucătăreasa-șefă care tot întreba de toate și se tot mira, făcîndu-l pe Karl să înțeleagă că, într-un timp relativ scurt, se schimbaseră acolo o mulțime de lucruri și că se vor mai fi schimbat altele după plecarea lui și că schimbări mai aveau să urmeze, la rîndul lor, în viitor.

Karl se afla de aproape o lună la Ramses cînd Renell îi spuse într-o seară că în fața hotelului îl acostase un om cu numele de Delamarche care se interesase de soarta lui Karl. Renell n-avea nici un motiv să-i ascundă ceva lui Delamarche, îi spuse acestuia adevărul și anume că cel de care se interesa, Karl, era liftier, că în baza protecției pe care i-o acorda bucătăreasa-șefă, avea perspectiva să obțină posturi mai avantajoase. Karl fu impresionat de delicatețea cu care se purtase Delamarche cu Renell, pe care îl invitase la o cină în aceeași seară.

— Nu mai am nimic de împărțit cu Delamarche, îl lămuri Karl.
— Ferește-te și tu de acest om.

— Eu?, se miră Renell, după care se întinse a plictiseală și plecă grăbit.

Era cel mai drăguț băiat din hotel și printre ceilalți băieți circula zvonul — era greu de stabilit cine îl lansase — că acest Renell fusese sărutat în lift de o doamnă distinsă, cam în vîrstă, și care locuia de mai mult timp în hotel; sărutat e puțin spus, mai adăugau gurile rele. Cel ce cunoștea acest zvon era foarte amuzat să o urmărească cu privirea pe această doamnă distinsă, care umbla cu pași siguri, lejeri, și care era îmbrăcată în voaluri, cu talia bine strînsă în corset; aerul ei nu îngăduia nici pe departe să întrevezi asemenea purtări. Locuia la etajul întîi, iar liftul lui Renell n-o deservea pe ea în mod special, dar în cazul cînd celelalte ascensoare erau momentan ocupate, nimeni nu se putea opune ca clienții să intre în alt ascensor. Așa se întîmplă că această doamnă mai călătorea din cînd în cînd cu liftul lui Renell și, într-adevăr, numai atunci cînd acesta era de serviciu. Putea să fie o simplă coincidență, însă nimeni nu credea acest lucru și ori de cîte ori porneau amîndoi cu ascensorul, începea în rîndul liftierilor o agitație greu de potolit, fapt pentru care era necesară intervenția administratorului. Fie din cauza acestei doamne, fie datorită zvonului, Renell se schimbase, devenise mai încrezut, îl lăsa pe Karl să curețe de unul singur ascensorul (acesta abia aștepta un prilej să deschidă o discuție pe tema asta) și nu apărea cu zilele

în dormitor. Nici unul nu se izolase atât de mult, lucru evident deoarece în colectivul liftierilor toți erau strâns uniți, mai ales în chestiuni de serviciu, și aveau o organizație recunoscută de direcția hotelului.

Karl se gândi la toate acestea, apoi se gândi și la Delamarche, dar serviciul nu sta pe loc, și-l făcea ca întotdeauna. Spre miezul nopții avu o mică bucurie deoarece Tereza, care îi făcea adesea surprize, îi aduse un măr mare și o ciocolată. Se întreținură în intervalul dintre două curse ale ascensorului și, venind vorba de Delamarche, Karl băgă de seamă că Tereza îl influența în așa măsură încît, de un timp încoace, vedea în fostul lui camarad un om periculos, ceea ce se putea deduce ușor din chiar spusele lui. Karl îl considera, de fapt, un vagabond pe care mizeria îl înrăise și cu care, la urma urmei, te puteai înțelege. Tereza îl contrazise cu multă vigoare, și, după un lung șir de argumente, îi ceru lui Karl să-i promită că nu va mai vorbi niciodată cu Delamarche. În loc să promită așa ceva, Karl insistă de mai multe ori ca Tereza să plece la culcare, că miezul nopții era demult trecut. Pentru că aceasta refuză să-i dea ascultare, el o amenință că-și va părăsi serviciul și o va conduce în camera ei. Cînd, însfîrșit, Tereza se arătă dispusă să plece, Karl îi spuse:

— De ce îți faci griji inutile, Tereza? Ca să dormi fără griji, uite, îți promit că nu voi vorbi cu Delamarche decît atunci cînd nu voi avea încotro.

Urmară apoi curse multe cu ascensorul; băiatul de la liftul alăturat fusese trimis să dea o mîna de ajutor în altă parte și Karl trebuia, deci, să se ocupe de ambele ascensoare. Unii clienți se plîngeau de dezordine și un domn, care însoțea pe o doamnă, îl atinse pe Karl ușor cu bastonul pentru a-l grăbi, un gest de altfel cît se poate de nelalocul lui. Binear fi fost ca atunci cînd un ascensor era fără liftier, clienților să le fi dat prin minte să se îndrepte imediat spre liftul de alături. Ei însă nu făceau acest lucru, se îndreptau exact spre liftul imobilizat; rămîneau cu mîna pe mînerul ușii ba chiar intrau în ascensor, fapt cu desăvîrșire interzis de cele mai severe prevederi ale regulamentului și pe care liftierii trebuiau să le vegheze cu strășnicie. Pentru Karl această treabă era un «du-te vino» foarte obositor și nici nu avea măcar impresia că-și îndeplinea serviciul în chip ireproșabil. Cam pe la orele trei dimineața, un hamal bătrîn, cu care era oarecum prieten, îi ceru ajutor într-o chestiune; nu putu să-l ajute în nici un chip pentru că în fața ambelor ascensoare stăteau clienți și trebuia să ai prezență de spirit pentru a te putea hotărî spre care din grupuri să pornești mai întîi. Karl fu, desigur, fericit cînd al doilea liftier își făcu apariția și îi strigă acestuia cîteva

cuvinte de reproș pentru lipsa lui îndelungată, de care probabil nici nu era vinovat.

După orele patru dimineața iureșul se mai potoli și Karl simți într-adevăr nevoia de a se odihni. Se rezemă de grilajul liftului, mușcă lenevos din mărul care îi umple gura cu o aromă plăcută și privi în jos, în puțul ascensorului, căptușit de ferestrele mari ale cămarilor de alimente prin care se vedea cum strălucesc în întuneric ciorchine de banane.

În românește de POP SIMION și ERIKA VOICULESCU

(Continuare în numărul viitor)

Romanul secolului 20
Romanul secolului 20

Teritorii redescoperite

« Spektrum des Gelstes '68 », un elegant calendar al literaturii universale, consemnează printre aniversații pe luna Ianuarie și pe poeta Paula Ludwig. Un nume destul de puțin cunoscut nu numai la noi, ci și alurea. Citindu-l calligrafiile nostalgice, din care se ridică un abur de esențe dulci-amare, ești isplătit să-i cunoști viața mai îndeaproape, să încerci confruntări — pentru că paginile Paulei Ludwig sugerează din plin o existență tragică.

Născută în Austria (la Altenstadt, în Vorarlberg), ea intră de timpuriu în lumea artiștilor, sub forma anonimului absolut: ca model al pictorilor. Vraja culorilor o îndeamnă să minulască ea însăși pensula, ca în cele din urmă, fără a părăsi definitiv șevaletul, să-și încerce darurile artistice în slujba Thaliei. Dar puterica ei personalitate se manifestă cu adevărat în poezie, exprimându-și la diapazonul artei înalte, răscolitoare pasiuni și decepții. Cartea ei din 1958, intitulată simplu *Gedichte*, constituie o culegere antologică din mai multe volume, publicate pe parcursul a patru decenii. De fapt, o plachetă în care poemele se înlănțuie între ele ca florile într-o cunună împletită de mâini dintre cele mai delicate. Explicat în alt limbaj, versurile ei traduc povestea unei iubiri poate niciodată împlinite.

Cronica vieții sale, atât de bogată în laturi insolite, multe dintre ele învăluite în picle întunecate, cere

consemnarea unui episod măcar: exilul voluntar al poetei. Deși de origine germană « pură », își părăsește țara în anul 1938; pornind în pribegie prin Europa, își găsește în cele din urmă loc de refugiu în depărtata Brazilie. Nu voia să ofere nimic dictaturii brune care, cerind poetului o supunere oarbă, i-ar fi răpit Paulei Ludwig însăși rațiunea existenței: boema.

Paula Ludwig este o poetă care te duce cu gândul la Else Lasker-Schüler, poate mai mult, la finosuedeza Edith Södergran, a cărei viață s-a desfășurat și ea sub semnul umilului și al tragicelor neîmpliniri. Dar lira ei, acordată pentru melodii profund umane, poate sta și alături de cea a lui Emily Dickinson sau Katli Vaia.

Unde se adăpostește în prezent Paula Ludwig? Probabil undeva prin Germania de vest. Lexicoanele, cât îl pomenesc existența, indică localități diferite. Ea nu participă la congrese de binefacere, nu acordă interviuri, nu publică nicăieri. Viața literară — în afara căreia, azi mai mult ca oricând, ești quasi-anulat — este pentru ea o noțiune absurdă. O bănuiești trăind în eroică solitudine, întrebindu-și cronica viselor, aplecată sub povara cununii de spinii, pe care și-a pus-o ea însăși pe cap.

Veți spune: o prezență literară anacronică...

PETRE STOICA

**PREZENTAREA TEHNICĂ
S. CIUBOTARU**

Secolul 20

**REDACȚIA : CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA : ȘOSEAUA
KISELEFF, 10—TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI**

Lei 10

43 804

POEZIE ȘI DANS

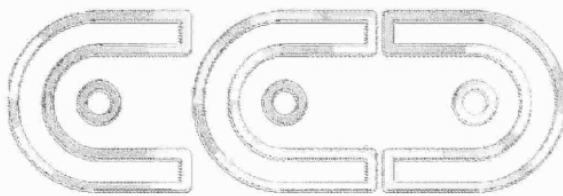
MALLARMÉ • VALÉRY • RODIN
RUBEN DARÍO • COCTEAU • STRAVINSKY
SUPERVIELLE • SERGE LIFAR • BRASSAÏ

EROII

ISADORA DUNCAN • NIJINSKY • DIAGHILEV
BALANCHINE • BÉJART • PLISEȚKAIA

CAPITALELE DANSULUI

NEW YORK - PARIS - BRUXELLES
MOSCOVA - LONDRA - BERLIN



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

